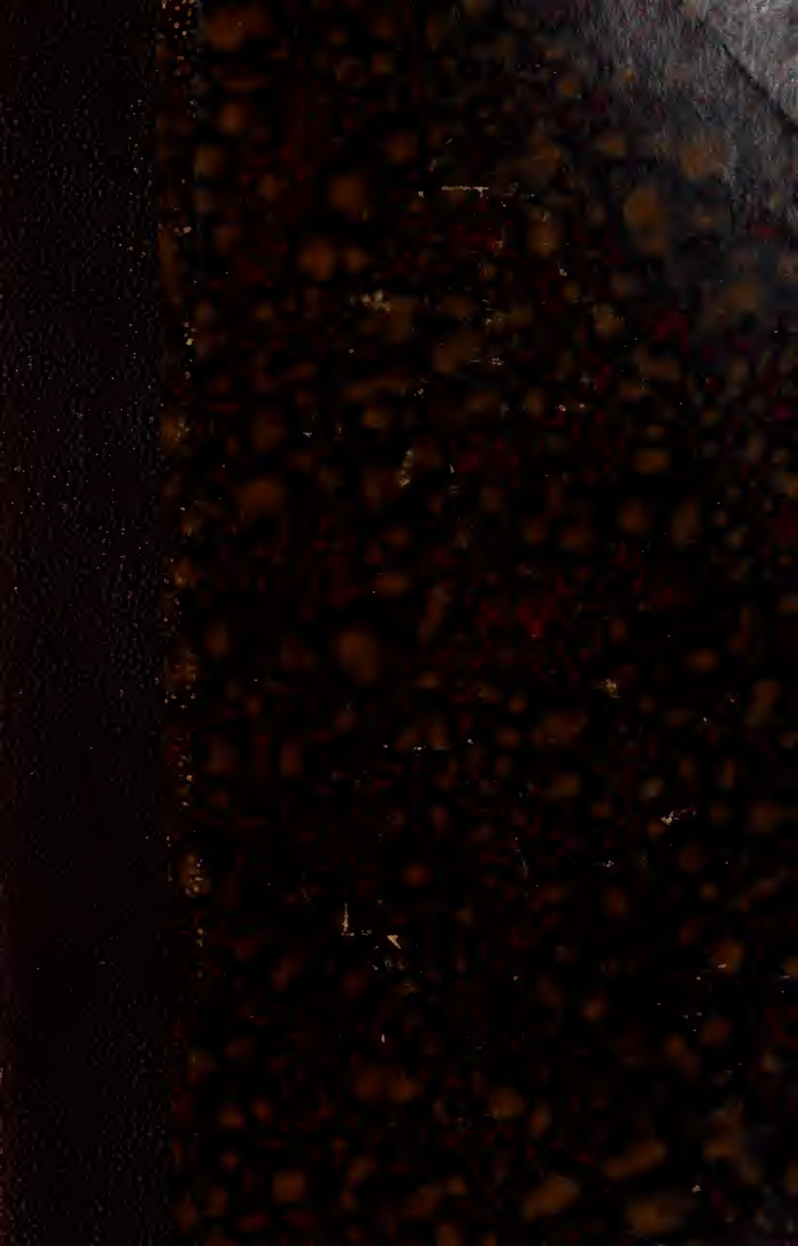
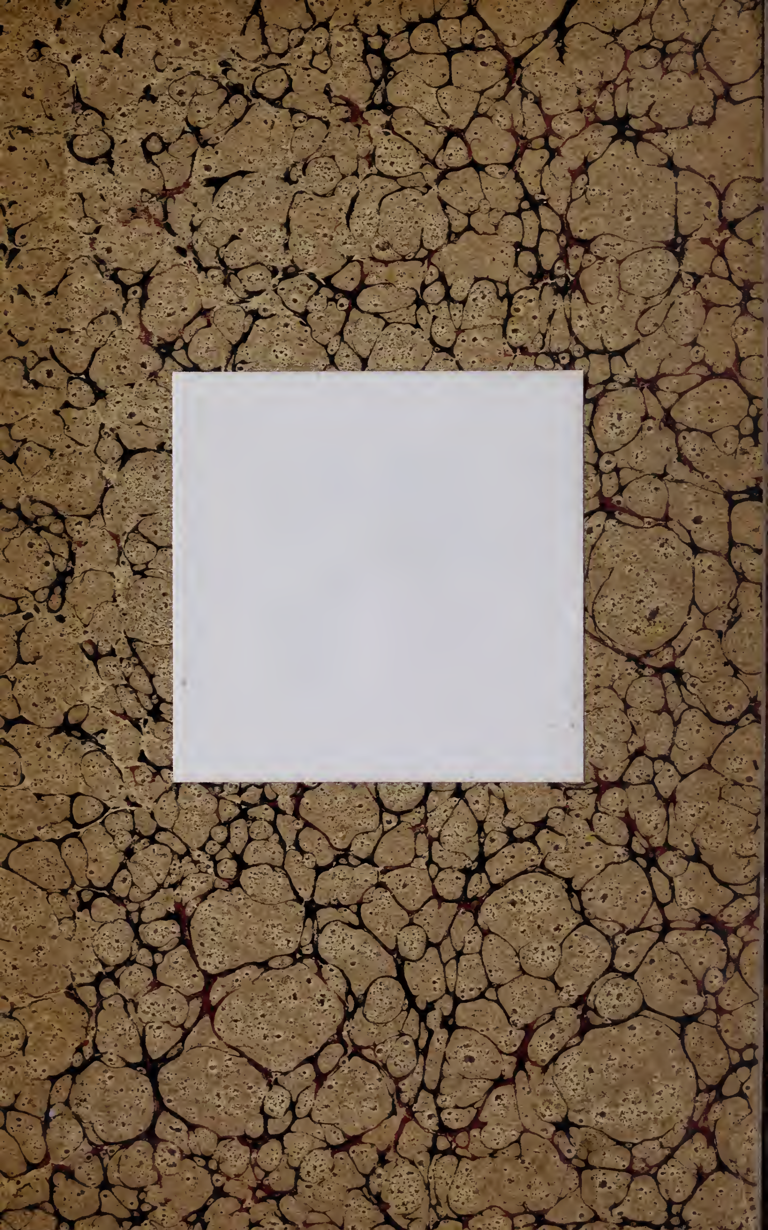






LA
VIE ARTISTIQUE

DU MÊME AUTEUR :

La Vie Artistique. Première série. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière. . . . . 1 vol.

— Deuxième série. Pointe sèche d'Auguste Rodin . . . . 1 vol.

— Troisième série. Préface de l'auteur. Pointe sèche d'Auguste Renoir. . . . . 1 vol.

— Quatrième série. Dédicace à Michelet. Pointe sèche de J.-F. Raffaëlli. . . . . 1 vol.

Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle, éditeur.

Notes d'un journaliste. (Vie — Littérature — Théâtre). 1 vol.

Le Cœur et l'Esprit. Nouvelles. . . . . 1 vol.

L'Enfermé, avec le masque de Blanqui, eau-forte de F. Bracquemond . . . . 1 vol.

Pays d'Ouest. Nouvelles . . . . 1 vol.

Yvette Guilbert. Étude sociale du café-concert. Lithographies de H. de Toulouse-Lautrec. (A. Marty, éditeur. Tirage à cent exemplaires. Épuisé). . . . . 1 vol.

PROCHAINEMENT :

L'Apprentie, roman.
La Bretagne.
Notre Temps.



GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Lithographie de FANTIN-LATOUR

Cinquième série

Les barbares
Les femmes artistes — Eugène Carrière
La peinture, la sculpture,
l'architecture et la gravure a l'école des beaux-arts
Opinion d'un évadé
Trois compositions de Puvis de Chavannes
L'affiche morale — Un Musée Rembrandt
De Paris a Berlin
SALONS DE 1896 ET DE 1897

PARIS
H. FLOURY, EDITEUR
1, Boulevard des Capucines, 1

1897

Il a été tiré de cet ouvrage trente exemplaires de luxe :

Nos 1 à 15, exemplaires sur Japon.
Nos 16 à 30, exemplaires sur papier de Chine.

Ces trente exemplaires contiennent deux épreuves, de couleurs différentes, du frontispice de Fantin-Latour.

A PUVIS DE CHAVANNES

Au poète savant de la Légende et de l'Histoire,
Au grand artiste
qui a évoqué, en images simples et lumineuses,
les rêves et les grandeurs de l'Humanité.

LA
VIE ARTISTIQUE

CINQUIÈME SERIE

I

LES BARBARES

30 mars 1896.

Les expositions de ce mois de mars sont celles de la Rose-Croix, dans la galerie des Arts-Réunis, avenue de l'Opéra ; de M. Charles Guilloux, chez Le Barc de Boutteville, rue Le Peletier ; de M. Maufra, galerie Durand-Ruel, rue Laffitte ; de M. Léo Gausson, galerie Laffitte ; de M. Carl Rosa, galerie des Artistes-Modernes, rue de la Paix ; de M. Charles Huard, galerie Vivienne. Demain, le Salon qui est le Salon

des refusés et des dédaigneux du Champ-de-Mars et des Champs-Elysées, le Salon des Indépendants, ouvrira sa douzième exposition au palais des Arts-Libéraux.

Voilà pour aujourd'hui et demain, mais à chaque semaine suffit sa peine. En notre temps d'inquiétude, de lutte au jour le jour, de difficulté de vivre, de démocratie combattante, il y a eu nécessairement, par le fait du développement de l'instruction, toute une poussée de forces nouvellement écloses et mises au jour, vers les domaines de littérature et d'art qui semblaient ne devoir appartenir qu'à quelques privilégiés en possession du loisir et du savoir supérieur. Beaucoup, très rapidement, ont voulu, non plus lire, mais écrire, non plus regarder des tableaux et des statues, mais en faire. Il y a eu comme une effraction de ces domaines particuliers, dont il était parlé tout à l'heure, réputés inaccessibles, il y a eu un surgissement ingénu de la plèbe mise en liberté par les révolutions payées de misères et de sang.

C'est un phénomène intéressant, qui peut susciter les colères des anciens dirigeants,

surpris de se voir disputer la place par des forces inconscientes et agissantes, par des ignorances injustes et vivaces. Les mandarins de tous ordres ont donc pu crier, crieront encore, à l'invasion de Barbares, à la décadence, à la fin des temps. Comme si les temps pouvaient finir! Ils continuent et ils continueront, par le simple fait de la vie. Une décadence d'une société, même d'une race, n'est qu'une décadence partielle. Un ordre social nouveau succède à l'ancien. Une race montante hérite d'une race descendante. L'essentiel de l'effort humain ne se perd pas. Il se fait sans cesse un résumé des instincts vitaux et des idées viables, et jamais la succession n'est refusée. La civilisation grecque n'a pas péri avec l'ancienne Grèce, ni la civilisation égyptienne avec l'ancienne Égypte, ni l'Assyrie, ni l'Inde, ni aucune autre période que notre temps ressaisit par l'Histoire et par la Critique.

L'humanité, tout au contraire, veille avec un soin de plus en plus jaloux sur son patrimoine, et l'invasion des barbares nou-

veaux de la démocratie n'a pas à être considérée avec plus d'inquiétude que les invasions antérieures de barbares moins organisés, à l'état de simples hordes, couvrant un pays comme une inondation. Ce sont des éléments vitaux qui arrivent et qui vont ranimer les ruines, se souder à la vie languissante d'une société à son déclin, lui infuser un sang nouveau.

Il se passe alors, non un miracle, mais un phénomène tout simple, c'est que cette vie inattendue, brutale, et qui effraie, reçoit en même temps qu'elle apporte. Elle n'est pas le fait d'une génération spontanée, elle est atavique et régulière dans son apparent désordre : elle contient des idées de prudence, de prévoyance, des instincts d'évolution, qui se joignent immédiatement à tout ce qu'il reste de viabilité dans la société qu'elle semble devoir abroger. Abroger, non, mais continuer. C'est l'évolution. Les révolutions ne sont que les prises de possession un peu vives des terrains lentement conquis : elles décident la suppression des inutilités et des hostilités qui s'acharnent à vouloir

vivre et revivre. Suppressions parfois trop rapides, puisque les révolutions sont souvent suivies de réactions, de retours offensifs d'éléments encore vitaux, impossibles à supprimer, et qu'il faut s'assimiler.

C'est la loi de toujours et de partout, vérifiable dans tous les ordres d'idées, et qui s'aperçoit distinctement dans ce monde artistique, que l'on essaie d'étudier et de définir ici, au cours des événements.

Il arrivera, à cette démocratie qui se manifeste chaque année, dans la production des choses de l'esprit, par l'arrivée de milliers d'inconnus, de jeunes gens, il lui arrivera ce qui doit forcément arriver, qu'elle sera conquise en même temps qu'elle conquerra. Elle apportera son désir, son vouloir, son orgueil, son originalité latente, et, subitement, elle se trouvera en présence de tout le passé humain, qui est déjà en elle sans qu'elle s'en doute, et quoi qu'elle veuille. Elle rencontrera, au fond des retraites de pensée où elle veut pénétrer, tous les esprits vivants et bien vivants de ceux qui ont été ses maîtres et ses éducateurs, de ceux qui

l'ont pressentie, aimée dans l'avenir, armée pour la lutte, libérée enfin. Elle trouvera encore leur enseignement représentatif de toute la vie, enseignement profondément émouvant, puisqu'il représente la belle leçon donnée par ceux qui ont vécu à ceux qui vont vivre.

C'est cette mise en contact qui est décisive. Les impuissants ne comprendront pas. Ceux qui sont nés pour créer, pour continuer l'œuvre de toujours, pour ajouter leur mot à la phrase commencée, ceux-là comprendront le chuchotement qui vient jusqu'à eux des obscures époques primitives, la parole plus nette qui leur arrive des temps plus rapprochés, et ils recueilleront cette précieuse tradition nécessaire qui leur donne le savoir et les excite à découvrir à leur tour la vie qui les entoure et la pensée qui est en eux-mêmes.

Essayer de noter les manifestations de ces artistes nouveaux qui cherchent la forme, la lumière, l'expression, la vérité, la beauté, ce n'est pas s'ériger en professeur et en juge. Quel homme pourrait prétendre à donner

ainsi la leçon et à rendre l'arrêt? C'est simplement s'interroger en interrogeant les autres, c'est faire le perpétuel examen de soi-même auquel l'œuvre d'art nous convie. Chacun peut et doit faire cet examen : celui-ci est imprimé, voilà toute la différence, et il n'a d'autre utilité que d'exciter tout individu pensant aux joies de la réflexion et à la connaissance de la vie. Accord ou désaccord de l'écrivain avec ses lecteurs, qu'importe, si la curiosité et le désir de ceux-ci sont éveillés : c'est là l'essentiel, et l'œuvre d'éducation ne peut se faire que par cette silencieuse discussion du lecteur en dialogue avec une feuille de papier imprimée.

Pour aller maintenant aux faits, et voir se vérifier les considérations qui précèdent, il n'y a qu'à parcourir les expositions où les toiles, les statues, les dessins, les œuvres de tout genre et de toutes manières éclosent comme des champignons après une averse d'automne.

Le Salon de la Rose-Croix donnera immédiatement l'exemple de la tradition étroitement acceptée dans l'une de ses formes

transitoires, et non dans son esprit vivifiant, dans son mouvement de marche. Se fixer sur l'un des points de l'histoire de l'art, et recommencer, méticuleusement et pauvrement, ce qui a été fait, c'est vouloir l'arrêt et la stérilité. C'est le cas des exposants de la Rose-Croix, non de ceux qui envoient leurs œuvres ici, comme ils les enverraient n'importe où, avec le seul désir de muraille et de cimaise, mais de ceux qui acceptent l'esprit de l'institution, les règles esthétiques de l'Ordre de la Rose-Croix, du Temple et du Graal. Ainsi, M. Armand Point, qui se fait une manière avec l'imitation des Primitifs italiens, poursuivie non seulement dans les procédés matériels de peinture à l'œuf et de peinture à fresque, mais dans les arrangements de personnages, dans les modes de gesticulation, dans les décors de paysages. Ainsi, M. Léonard Sarluis, qui imite les Primitifs italiens à travers les imitations de M. Armand Point, puis M. Alexandre Séon, M. Alphonse Osbert, et plusieurs autres, qui amalgament aux formules (aux prétendues formules) des Primitifs italiens

les conceptions décoratives de M. Puvis de Chavannes, lequel refusa nettement, on s'en souvient, d'entrer dans la chapelle de la Rose-Croix. Le groupe, d'ailleurs, semble recruté un peu au hasard et va s'affaiblissant d'année en année. L'entreprise était forcément condamnée à dépérir, et M. Joséphin Péladan, qui connaît et aime la bonne peinture, mais qui est le prisonnier de ses théories, ne doit pas être autrement surpris du résultat. Les Primitifs italiens n'étaient pas des systématiques s'affirmant en possession de la vérité, mais des avides de vérité, tout enivrés de la joie de la découverte.

Les autres expositions ouvertes sont des expositions de paysages. Quelle que soit la valeur des œuvres exposées, tous ceux-ci sont à bonne école de nature et ils feront bien d'y rester. L'étude attentive, acharnée, des formes et des jeux de lumière d'un paysage est absolument nécessaire pour former un peintre : il apprend là l'ensemble et les nuances, la construction permanente et la poésie de l'heure.

M. Charles Guilloux, après avoir débuté,

il y a trois ans, par de gentilles arabesques dont la répétition devint rapidement fastidieuse, s'est arrêté dans cette voie qui ne conduisait nulle part, et a repris sagement les choses par le commencement, par le travail soucieux de vérité, de précision. Il n'y a qu'à attendre les suites de son enquête bien commencée.

M. Maxime Maufra expose des séries de toiles où les choses sont fortement mises en place, à la façon de maîtres japonais et occidentaux justement réputés, mais le peintre s'arrête trop souvent après ce premier travail, néglige l'atmosphère et l'harmonie, tout le travail lent, presque caché, qui donne aux œuvres leur beauté profonde. Ses *Vues d'Ecosse*, à ce point de vue, offrent aux regards une hospitalité déplorable. Mais on peut espérer, après avoir vu d'autres toiles, que la fougue ici visible se changera quelque jour en force, que l'artiste, évidemment doué et amoureux de son métier, renoncera à la fausse audace pour des affirmations plus sûres.

M. Léo Gausson, après avoir, lui aussi,

débuté par des coups de force, est venu au bon travail discret, patient, volontaire, joyeux de sa trouvaille de chaque jour. Il a renoncé aux violentes oppositions, aux éclats de vitraux, non sans valeur, où il se complaisait, et il expose une cinquantaine de petits cadres qui le montrent touché par la poésie de toutes choses, champs, ruisseaux, arbres, cahutes, chemins, et heureux de pouvoir en fixer le reflet et le souvenir.

M. Carl Rosa expose également des paysages, timides malgré l'apparente liberté, et M. Ch. Huard, des dessins, des croquis, des estampes.

D'une façon générale, dans toutes ces expositions, trop de croquis, trop d'ébauches, trop de préparations. Tout de même, les écrivains n'exposent pas leurs notes et leurs brouillons.

6 avril 1896.

L'exposition des Artistes Indépendants, ouverte cette année pour la douzième fois, est habituellement l'une des manifes-

tations les plus intéressantes de l'existence artistique du moment. Ce n'est pas que l'on soit sûr d'y rencontrer un chef-d'œuvre, ou même une œuvre qui reste ensuite à jamais classée, avec la date de sa découverte. Pourquoi pas, d'ailleurs ? La chose peut fort bien se produire, ici comme autre part, à l'ouverture des portes, un 1er avril. Toutefois, ce n'est pas avec l'idée de la découverte de quelque produit extraordinaire, monstrueux, qu'il faut se mettre en route. Le chef-d'œuvre ou l'œuvre ne surgit généralement pas ainsi, subitement, n'éclate pas en plein ciel de l'art, à la façon d'un astre qui va nous éclairer, d'un bolide qui va nous écraser. Une lueur annonce son approche et son entrée, et si la critique pouvait prétendre à la précision des calculs astronomiques, elle déduirait, d'un état atmosphérique et de manifestations individuelles, l'apparition prochaine ou lointaine des résultats et leur caractère logique.

Il n'y a pas à se risquer vers de tels calculs, qui n'ont vraiment leur valeur que d'une manière rétrospective, dans cette criti-

que du passé qui est l'Histoire. Ici, dans ces examens des faits d'aujourd'hui et des possibilités de demain, l'Histoire est empirique, l'Histoire tâtonne, les prédictions prennent la forme d'une polémique pour les idées, et c'est la passion et l'intuition qui ont chance d'être scientifiques. Heureuse la pensée et heureuse la production qui se trouvent en accord avec l'évolution humaine !

Donc, si nous n'entrons pas au Salon des Indépendants avec l'idée arrêtée d'y découvrir le chef-d'œuvre, aussi rare ici qu'ailleurs, du moins nous y entrons avec la certitude, déjà ratifiée, que nous nous trouverons en plein milieu de travail, en pleine agitation d'apprentissage et de recherche.

Cette agitation sera plus ou moins forte. Elle a été très fiévreuse, très productrice de discussions, au temps où Georges Seurat (mort en 1891) et les amis qu'il avait groupés s'efforçaient de démontrer et de propager le néo-impressionnisme et sa méthode de division des tons. De même, lors-

que les symbolistes, dans leur première ardeur, bien tombée depuis, s'alignaient parallèlement à leurs camarades exposants du néo-impressionnisme. Le cloisonnisme d'Anquetin fut la dernière tentative de création d'école dans ces parages. Depuis, les efforts se sont disséminés, les groupes se sont réduits, et la tendance actuelle, chez les nouveaux venus, serait aux expositions individuelles dans n'importe quel endroit, mal éclairé d'habitude, rez-de-chaussée en location, boutique, couloir, etc.

L'agitation, cette année, chez les Indépendants, est faible, pour les raisons de dispersion qui viennent d'être dites. Parmi les exposants anciens, il reste MM. Signac, Cross, Petitjean, Maximilien Luce et quelques autres néo-impressionnistes ou pointillistes. Du moins, certains sont fidèles à ce procédé monotone de la division exacte et mécanique du ton, et M. Signac, entre autres, s'y entête de plus en plus, perdant, refroidissant tout au moins, dans ses toiles, les qualités de mouvement décoratif dont il fait encore preuve dans ses notations à

l'aquarelle. M. Maximilien Luce a consenti, lui, à réfréner le procédé, et il gagne de maintenir dans ses toiles un effet général solide, coloré, velouté, telles ces *Vues de Montmartre* et cette *Boutique* où l'étalage arrive, très simplement, très naturellement, à la somptuosité.

Enfin, il y a ici, sans aucun lien commun, l'appoint de M. Georges d'Espagnat, qui débute trop par des effets de maîtrise, qui fait se cabrer un cheval issu des chevaux de Géricault et de Delacroix. Mais il y a chez cet artiste une brutalité qui se changera peut-être en force, on aime à le croire devant certaines figures solides, devant de belles études de paysages calmes et tristes. Enfin, dans une toute autre manière, M. Jossot fait preuve aussi de fougue, mais c'est une fougue calculée, une folie mathématique de pince-sans-rire, un agencement de figures grotesques, combiné avec une tranquillité d'architecte ornemaniste, disposant, selon les règles, ses festons et ses astragales. Personne, probablement, ne résistera à l'amusement que dé-

gage la *Decoration pour une salle de billard.* Le panneau central, surtout, l'*Accroc*, doit dérider les plus hypocondriaques, par le style et l'expression des bonshommes dressés autour du tapis vert. Le garçon de café, qui débouche une bouteille avec un effort de musculature comme il s'en trouve dans les fresques de Luca Signorelli ou de Michel-Ange Buonarotti, est aussi de la même inspiration. Car il y a de la recette traditionnelle et du dessin d'école chez M. Jossot, qui pourrait bien avoir renoncé à être un professeur correct pour devenir un caricaturiste distingué.

Définitivement, l'intérêt de ce Salon des Indépendants est dans cet envahissement de l'art par un populaire naïf, dont la définition a été essayée aux pages précédentes. C'est la plèbe, soit, toute une série d'individus qui fait songer à la conscription et au suffrage universel. Mais après tout, c'est le sort commun, et nous sommes aujourd'hui, tous, par les rues et sur les places publiques, en marche vers notre destin. Plus nous irons, plus les catégories

vont aller s'effaçant — j'entends les catégories de privilégiés. Il y a, et il y aura de plus en plus, une baisse sur les situations toutes faites, comme il y a une baisse sur l'intérêt de l'argent. La situation, pour un grand nombre, dépend, dès maintenant, du travail et de l'apport personnels, et il est permis de croire qu'il en sera ainsi pour tous dans l'avenir. Dans ces conditions, où le désir de l'esprit se trouve d'accord avec la nécessité de vivre, rien ne doit moins étonner que cette masse donnant les assauts tumultueux à la région réservée de l'art.

Parcourez le Salon des Indépendants avec cette idée que vous regardez des travaux d'école primaire, exécutés par des élèves de tout âge, de toutes conditions, par des vieux, des jeunes, des pauvres avides d'exister, des gens de classe moyenne inquiets du lendemain, des riches même soucieux d'un métier, d'une occupation, des femmes, des jeunes filles, luttant ingénument pour la vie. Dites-vous bien aussi, quel que soit le résultat que vous avez

sous les yeux, dites-vous bien que tous ceux-là, rassemblés ici, ont été visités par la lumière de la vérité, et que leur travail, si faible, si ignorant, si timide, ou si assuré qu'il soit, est la preuve d'une préoccupation consciente ou inconsciente de la vie supérieure de l'intelligence.

Lorsque vous serez arrivé à cette conclusion, qui n'est pas une conclusion hasardée, vous pourrez, comme à l'école primaire, vouloir plus d'application, plus de suite. Vous déplorerez que la compréhension soit si lente, et que les élèves nouveaux ne sachent pas tout de suite quelle force est dans le passé, quelle démonstration décisive apporte l'œuvre d'art révolue, quel enseignement nécessaire donne à celui qui veut l'entendre tel vieux maître dont l'œuvre continue de vivre sa vie mystérieuse dans la salle silencieuse d'un musée. Ah! oui, sans doute, pour découvrir la nature à son tour, il faut avoir vécu dans le compagnonnage des ancêtres, il faut avoir suivi, tout au long de l'histoire, les péripéties de cette longue et émouvante découverte des choses.

Mais comment savoir cela tout de suite? On n'apprend qu'à ses dépens, et l'expérience est chose personnelle. Tout ceci dit, vous n'aurez aucun éloignement pour les efforts de cette foule, et vous parcourrez avec curiosité cet atelier où chacun s'exerce avec une si étonnante audace à façonner la difficile œuvre d'art.

Peu y réussissent, cela est certain, et peu donnent l'idée qu'ils y réussiront : mais la proportion n'est-elle pas la même partout, et ne peut-on prévoir, sans jouer à la prophétie, qu'un artiste et une œuvre pourront naître de ces efforts tâtonnants, de ce milieu obscur ?

Pour continuer à enregistrer les bonnes promesses et les quasi-certitudes, il sied de citer les noms de MM. Lebasque, Dufrenoy, Paviot, Rimoneau, Poinat, Agard, Chaudet, Albert André, Henri Dumont ; Mlles Lisbeth et Manet. Dans toutes ces toiles, de métier déjà sûr ou de charmante recherche hésitante, il y a un sentiment de nature, un contact d'art, un indice de personnalité. A première vue, l'exposant qui

semble représenter le mieux la complète ignorance de l'art du passé, la plus naïve et méticuleuse application à reproduire le spectacle des choses, serait M. Henri Rousseau, célèbre depuis plusieurs années déjà pour sa grosse imagerie, sa peinture d'enseignes, où défilent des portraits aux visages plats, aux yeux de verre, aux bras trop courts, ses paysages aux plans montants, à la topographie enfantinement indiquée, aux arbres frisés et aux personnages taillés en jouets. Mais à la réflexion, si les portraits révèlent en effet une impuissance parfaite à exprimer la forme, les paysages ne sont pas sans apprêt et peuvent faire supposer un commerce quelconque avec les miniatures orientales. C'est ainsi que, même aux Indépendants, chez le plus barbare en apparence, la tradition prouve sa force et reprend ses droits.

Les autres expositions, après celle-là, ne recèlent pas le même attrait d'inconnu. Il est trop certain que les Pastellistes, réunis galerie Georges Petit, n'ont pas de plus haute

ambition que de continuer de bons rapports avec une clientèle facilement satisfaite, qui se contente tout uniment d'une signature connue et d'une manière admise lorsqu'il s'agit du choix d'une peinture, d'une aquarelle, d'un pastel ou d'une statuette.

C'est ce public qui est véritablement funeste à l'art de ce temps, par son peu de souci de la vraie force, de la réelle originalité. La grande, très grande majorité des acheteurs d'œuvres d'art, connaît l'art par ouï dire, fréquente les expositions aux jours de vernissage, entre rarement dans les musées, a une horreur instinctive de l'inconnu, se refuse, en un mot, à apporter sa part de collaboration à l'œuvre artistique, et cette part, ce serait le goût, ce serait le choix, ce serait le désir de posséder le témoignage de sa propre sensibilité.

Une pareille inertie est forcément néfaste. L'artiste, abandonné, s'abandonne, devient machinalement un fournisseur, et les répétitions mécaniques, et les imitations sans apport personnel, abondent. Voulez-vous une transcription aimable, abordable, de tel

maître discuté, dont le génie est trop farouche, dont le talent a trop d'âpreté pour consentir à l'apprivoisement et à la mise en cage ? Adressez-vous aux assimilateurs et aux vulgarisateurs : ils adouciront l'amertume, ils modèreront l'allure, ils vous présenteront un produit amoindri et acceptable, qui plaira à tous, auquel tous reviendront après l'avoir une fois goûté.

Cette présentation spéciale est l'article auquel se complaisent nombre de Pastellistes. Beaucoup ne sont pas mieux doués que nos naïfs Indépendants, mais ils ont appris un tour de main, un métier, et les choses vont ainsi. Ils ont été des Indépendants autrefois, et des Indépendants deviendront des Pastellistes. C'est la loi fatale.

Il n'y a donc guère à s'arrêter galerie Petit, où il y a vraiment plus de stagnation qu'il n'est permis. Il suffit de signaler les portraits et l'étude de nu de M. Desvallières, les paysages de M. René Ménard, une *Tisseuse Béarnaise* de M. Lhermite, une *Pluie* de M. Pierre Lagarde, des esquisses de M. Roll.

II

LES FEMMES ARTISTES

13 avril 1896.

Cette fois, il y a eu l'exposition des travaux de l'année de Mlle Louise Abbema, à la galerie Georges Petit : une exposition assez discrète d'une quinzaine de peintures, d'une trentaine d'aquarelles, d'une demi-douzaine de dessins et d'une demi-douzaine d'éventails. Le tout traité dans la manière légère et rapide, avec la préoccupation, ou l'instinct, de l'art dit parisien. L'artiste s'applique surtout à peindre les fleurs, et si elle n'exprime pas la beauté singulière des formes et toute la richesse de la couleur, elle sait au moins indiquer (d'une façon un

peu grêle) le charme de l'arabesque et la gracieuseté ornementale.

Pour les portraits, les figures, l'impuissance à dominer les formes apparaît davantage et les études de paysage, essayées à Belle-Ile-en-Mer, font apparaître le désaccord entre la nature grandiose et la timide manière. Tout est exactement mesuré, mis en place, mais les taches sont superficielles, le modelé est mince, il n'y a pas prise de possession.

C'est d'ailleurs une observation qui pourra être renouvelée souvent, à propos des tentatives des femmes à réaliser l'œuvre d'art. Malgré cela, il n'y a pas, à proprement parler, d'art masculin et d'art féminin. Lorsque l'on rédige ces étiquettes, il est sous-entendu que l'on attribue aux artistes hommes toutes les possibilités de qualités viriles : la force, la décision, la puissance, et que l'on aurait plutôt le désir de voir les artistes femmes munies des dons les plus délicats dont nous nous plaisons à orner

leur sexe : la délicatesse, la nuance, la grâce, la subtilité.

C'est une vue simple, et même simpliste, et, tout naturellement, elle ne manque pas de vérité. Cela est ainsi, d'une façon générale, ou cela devrait être ainsi. Mais, la vraie vérité, c'est que l'œuvre d'art complète est une unité très équilibrée qui réunit d'habitude ces qualités que l'on veut séparer et opposer. La force peut contenir la grâce. La puissance admet la juste nuance. Les plus âpres, les plus terribles ont un secret de délicatesse qui transparaît. Pour ne citer que quelques anciens, quelques disparus : les statuaires égyptiens et grecs, les tailleurs de pierres du moyen âge et de la Renaissance, et ces individus à la personnalité définie : Michel-Ange, Léonard, Raphaël, Rembrandt, Rubens, Vélasquez, Delacroix, tous ceux-là ne se présentent-ils pas avec des œuvres qui sont de complètes expressions d'esprit, résumant toute la vision de l'existence et révélant des artistes qui réunissent en eux toutes les sensibilités et toutes les aptitudes?

La femme qui créera l'œuvre d'art devra donc être l'égale de ces hommes, se trouver de plain-pied avec eux, sous peine de manifester son impuissance à comprendre l'universalité des choses. C'est ainsi, dira-t-on, que cela s'est passé jusqu'à présent, et la preuve, c'est qu'il n'y a pas un seul nom de femme qui puisse être placé, soit dans les lettres, soit dans les arts plastiques, parmi les quelques noms cités tout à l'heure. Il y a pourtant des noms de femmes inscrits sur des livres, sur des toiles, sur des statues, mais aucun, parmi les plus grands, n'apparaît pourvu de la complète autorité qui est celle des grands créateurs de chefs-d'œuvre. C'est seulement dans la politique, et dans la politique d'autrefois, que l'on trouverait des femmes auxquelles leur passion, leur ambition, ont donné un génie d'audace et de ruse capable de lutter avec le génie semblable de l'homme.

Il n'y a, en effet, pas grand'chose à répondre à de semblables constatations, mais cela ne fait peut-être pas qu'il puisse y avoir un art essentiellement féminin, et la meil-

leure preuve qui puisse être donnée, à la manière de M. de La Palisse, c'est que cet art féminin n'existe pas. Il y a un art produit par les femmes, avec plus ou moins de bonheur, mais qui ne s'est pas affirmé d'une manière toute-puissante, qui est resté en route, si l'on veut. N'est-ce pas un point commun avec nombre de productions d'art mises au jour par les hommes? Dites donc que c'est un art qui en reste aux commencements, qui aborde la surface des choses, qui ne va pas jusqu'à la domination complète. Ce ne sera pas là, à proprement parler, une définition irréfutable des caractères de l'art féminin. C'est la définition de l'art des commençants, des écoliers, de tous ceux qui peuvent montrer un semblant d'assurance, et dont le savoir est embryonnaire et timide. Ce n'est pas la définition forcée de l'art féminin.

Autre chose est de chercher à savoir pourquoi la femme en reste ainsi aux bégaiements, aux influences acceptées ou subies. Les raisons que l'on en pourrait donner sont de deux sortes, et chacun les sait, sans

qu'il soit besoin d'y insister beaucoup après les avoir indiquées : il y a les raisons naturelles et il y a les raisons sociales.

Aucune nécessité de s'arrêter aux inutiles comparaisons qui ont pour but d'établir l'infériorité du cerveau féminin par toutes les remarques tirées du poids et des circonvolutions. Le cerveau de la femme est en rapport avec la fonction féminine, cela est certain; il participe de l'état auquel la force du mâle a tout d'abord assujetti la faiblesse de la femelle. De plus, il a accepté cette situation où la responsabilité est atténuée, où l'être désarmé, mis à l'abri, a pris l'habitude de se reposer avec confiance sur un être plus fort, et de le laisser *penser pour lui.*

Il y a donc eu (dans des proportions variables, bien entendu, tout ceci change avec les infinies combinaisons de la vie), il y a donc eu, chez la femme, un repliement, une existence sur place, avec des préoccupations immédiates, productrices d'une infinité de faits particuliers de toutes sortes, et l'ignorance presque complète des faits généraux et de l'évolution humaine. Considérez encore

aujourd'hui, dans les classes instruites, dirigeantes, combien la femme est peu au courant de la marche des phénomènes moraux et sociaux; observez comment elle se désintéresse, par goût, par paresse, par ignorance, de tout ce qui est situé au delà de son horizon personnel, forcément restreint, et vous trouverez sans doute là une explication assez complète de l'hésitation visible, chez la femme, à créer l'œuvre d'art.

Tout ceci n'est pas, bien entendu, pour aider aux réquisitoires un peu fatigués des misogynes contre la fameuse infériorité de la femme. Il n'y a pas infériorité lorsqu'il y a rôle nécessaire et irremplaçable. En deux mots, comme en cent, la force de l'amour, que représente la femme, n'est pas précisément une force négligeable, et son pouvoir créateur semble surabondamment prouvé par la fonction maîtresse de la maternité. Il n'y a trop rien d'étonnant, n'est-il pas vrai, que la femme n'ait pas trouvé la possibilité de mener de front avec une telle œuvre une autre œuvre, intellectuelle, qu prend aussi l'individu tout entier. Il est très

possible, il est même sûr, que des femmes admirablement douées, aussi bien douées que des hommes supérieurs, n'aient pas pu donner tout ce qui était en elles de pensée et d'art, parce qu'elles étaient occupées ailleurs et autrement. Le poème de la femme, c'est l'homme qu'elle aime, et c'est l'enfant auquel elle donne et redonne sans cesse la vie.

Depuis tant de siècles que cette situation existe, la femme n'a fait que prendre de plus en plus la manière d'être que lui a assignée l'instinct. On peut bien supposer que son émancipation ne consistera pas à combattre cet instinct, mais à en prendre conscience. Après cela, celles qui s'y refuseront par examen et réflexion ont bien le droit de choisir leur vie et de disposer d'elles-mêmes. C'est un droit suffisamment sacré et qui ne paraît pas devoir être mieux défini et défendu. Celles-là agiront en connaissance de cause, elles sauront, ou elles seront censées savoir, ce qu'elles refusent et ce qu'elles préfèrent. En tout cas, elles deviendront, sinon des monstruosités, tout au moins des exceptions. Elles acquerront, mais elles perdront,

puisqu'elles perdront leur fonction de femme, puisqu'elles abrogeront leur sexe. Mais aussi elles pourront répondre que si elles manifestent dans toute son étendue et toute sa liberté un génie de pensée dont bénéficiera l'espèce, l'humanité ne pourra qu'y trouver son compte. Elles auront fait le sacrifice d'elles-mêmes, de leur vie individuelle, à la vie collective. Et c'est encore là, à n'en pas douter, une vérité irréfutable.

Ces femmes seront exceptionnelles, car la femme de génie est et sera aussi rare que l'homme de génie. Ce seront les femmes artistes. Le rôle sera possible, on peut l'espérer. Aujourd'hui, avec l'âpreté de la lutte, la barbarie et la concurrence, il est terriblement difficile à aborder : demandez à celles qui en font l'essai.

III

EUGÈNE CARRIÈRE

27 avril 1896.

Eugène Carrière n'a pas envoyé de toiles au Salon du Champ-de-Mars, cette année : il y est seulement représenté par une lithographie. Mais il a produit devant le public un résumé de son œuvre : rue de Provence, dans la maison de l'*Art nouveau*, il a rassemblé des toiles déjà connues, déjà datées, et qui sont significatives, qui marquent les étapes des chemins parcourus; puis, toute une série de peintures nouvelles qui n'avaient pas trouvé place aux expositions.

Toute cette œuvre ainsi réunie vient, précisément, d'accomplir un petit voyage européen, d'abord à Genève, en compagnie de

dessins de Puvis de Chavannes, de dessins, de plâtres et de marbres de Rodin; puis à Bruxelles, parmi les exposants de la *Libre Esthétique*, salon annuel très hospitalier, où peuvent se rencontrer des œuvres d'éternelle raison avec des combinaisons froidement folles, nées de la veille et peu sûres d'un lendemain.

Par les articles de la presse de Suisse et de Belgique et par les récits des voyageurs, nous avons pu apprendre que les conceptions de Carrière avaient été comprises et admirées, et il faut nous en réjouir pour plusieurs motifs, qui peuvent se résumer comme suit.

Tout d'abord, le voyage de l'œuvre d'art est une excellente chose que notre pusillanimité et notre routine ont seules empêchée jusqu'à présent. Ceux qui croient que la plus haute et la plus importante question à résoudre est la question de l'éducation de l'humanité, ceux-là doivent apercevoir que cette humanité a besoin d'être violentée, amenée de force à la lumière. Si elle comprenait qu'il lui faut réfléchir et savoir, le

problème serait résolu. Elle viendrait d'elle-même vers les éducateurs, elle chercherait partout, sans cesse, les sources où abreuver sa soif inextinguible. Mais s'il y a déjà ce que l'on pourrait appeler *une élite d'ignorants* avides de se renseigner sur la vie et sur eux-mêmes, que l'on songe aux masses profondes qu'il est nécessaire d'appeler à la vie de la pensée pour parfaire la conscience universelle. Ce sont ces masses qu'il faut violenter par l'action continue, qu'il faut aller saisir jusque dans l'ombre où elles subissent leur sort, où elles stagnent et croupissent, et d'où elles sortent parfois avec des fureurs soudaines.

L'œuvre d'art est un des plus nets et des plus assurés moyens de propagande : j'entends tout naturellement l'œuvre d'art dans son sens absolu, embrassant toutes les manifestations de pensée : littéraires, musicales, plastiques — tout ce qui parle à l'homme du génie de l'homme, tout ce qui le renseigne sur la découverte de la nature, sur le grandissement de la pensée, sur la montée de la civilisation.

Or, le livre circule, entre partout, s'offre partout. La musique, quoique la difficulté commence (voyez la longueur de temps pour introduire Wagner en France), peut circuler en fragments mélodiques apportés comme par le vent. La statue et le tableau ne voyagent guère, ne voyagent pas, à moins d'un rapt de guerre, comme celui qui fit venir à notre Louvre des chefs-d'œuvre d'Italie, comme celui qui a confiné aux brouillards de Londres les frises lumineuses du Parthénon. Mais c'est là une manière de voyager qui sera de moins en moins admise, qui ferait surgir maintenant une protestation unanime, et qui peut si facilement être remplacée par une autre.

Pourquoi, en effet, immobiliser le Musée, ne pas l'envoyer trouver ceux qui ne peuvent venir à lui ou qui ne pensent pas à venir à lui ? Avec les moyens de transport actuels, et l'armée de fonctionnaires dont dispose toute nation bureaucratique, il est bien sûr que rien n'est plus facile que de changer de place ces précieux objets. Ces transports s'accomplissent en Angleterre,

et des collectionneurs en possession de merveilles n'hésitent pas à les envoyer d'une ville à une autre pour la joie d'une rencontre avec des initiés et la création de nouveaux adeptes. Ce serait le moins que l'on puisse, de faire ainsi participer aux richesses nationales tous ceux qui paient également l'impôt pour leur achat et pour leur conservation. Mais il faudrait agrandir l'idée, créer un autre mouvement, faire apparaître à tous qu'il existe une Europe artistique, et que les nations qui la composent peuvent se concerter pour un effort commun et une manifestation éclatante.

Quelle belle clarté se répandrait si l'on arrivait, avec tout le temps, toute la patience, toutes les précautions nécessaires, à célébrer l'anniversaire de l'apparition de génies tels que Vinci, Rembrandt, Rubens, Velasquez, par la réunion dans une capitale quelconque, Londres ou Paris, Vienne ou Saint-Pétersbourg, Madrid ou Berlin, de toutes les pages qui composent leur œuvre. Sûrement, il en résulterait dans les esprits un ébranlement longuement répercuté, et l'im-

mense population qui aurait vu ce spectacle ne l'oublierait plus.

C'est le petit voyage triangulaire accompli de Paris à Genève, de Genève à Bruxelles, et de Bruxelles à Paris, par l'œuvre de Carrière, qui a inspiré ces réflexions, utopies d'aujourd'hui, réalités de demain. Le succès obtenu par cette promenade détermine donc la satisfaction première de prouver, une fois de plus, la possibilité du voyage de l'œuvre d'art, déjà prouvée par les expositions internationales.

C'est une satisfaction d'ordre général. Il en est une autre, d'ordre particulier.

Les œuvres présentées par Eugène Carrière sont de celles qui peuvent exercer une action bienfaisante. Leur manière très déterminée, très personnelle par la facture et par le sentiment, en rend l'imitation étroite absolument ridicule. Mais leur seule apparition réduit à néant tant d'essais informes, tant de prétentions et tant d'artifices, que l'on peut espérer une destruction et un assainissement aux endroits où ces œuvres ont passé et séjourné.

Dans la maison de *l'Art nouveau*, où elles occupent les deux salles du rez-de-chaussée, elles s'adressent immédiatement au visiteur par une première étrangeté d'aspect, puis lui font prolonger sa station, par une force attractive qui émane d'elles, à travers la pénombre atmosphérique, et qui établit un courant d'existence entre l'œuvre regardée et celui qui regarde.

Dans les toiles complètes, celles que le regard peut parcourir en tous sens jusqu'à la profondeur, cette atmosphère visible que Carrière fait se lever autour des choses et qui est une révélation de l'ambiance, cette atmosphère, dis-je, après avoir peut-être inquiété, rassure, donne une sensation de sécurité. Ceux qui pénètrent dans cette région y découvrent le monde des formes, la circulation de la lumière, et les expressions multipliées, singulièrement attirantes et émotionnantes, des sentiments humains. On entre dans ces toiles comme dans des asiles sûrs où l'on trouvera la vie concentrée par une pensée maîtresse d'elle-même. L'artiste attend son interlocuteur pour lui

apprendre ce qu'il a découvert de grâce, de beauté et de mélancolie dans les spectacles de l'existence.

Spectacles coutumiers, s'il en fût, ceux qui se passent tout près de nous et en nous. Dans les quelques lignes de préface dont il accompagne le catalogue de cette exposition, Eugène Carrière, commentant les autres en se commentant lui-même, dit : « Je vois les autres hommes en moi, et je me retrouve en eux; ce qui me passionne leur est cher. » De fait, les gestes qu'il retrace, les expressions de visage qu'il évoque sont les signes mêmes de notre vie sentimentale et passionnée, et il redonne sa part de force à ce rôle de la peinture qui est de résumer le monde par une série d'images.

Le contact avec l'humanité, — c'est en cette définition que pourrait se résoudre cet art tendre et tragique, cette peinture d'une grandeur morose où même le sourire d'un enfant sous-entend on ne sait quelle inguérissable mélancolie. Pourtant, tous ces êtres acceptent courageusement la vie, sont braves contre le destin, et l'impression finale, après

avoir contemplé toutes ces toiles, ne se résume pas en menace et en malheur. Ce qui domine, c'est la gravité devant l'existence, c'est la conscience prise de la vérité du sort. Même sans connaître Carrière, on peut deviner ici un esprit hanté de plus en plus par le désir de comprendre, de réfléchir en soi la signification, ou tout au moins l'apparition fugitive du monde. Carrière, tout en évoquant un être par la peinture, tout en s'acharnant à surprendre la vérité d'un visage modelé par la clarté, ne peut se défendre de songer à tout ce qui entoure cet être, à l'ensemble naturel et social dont il est le produit et le résumé, et il donne ainsi à son art cette particulière éloquence qui peut aller jusqu'à l'affirmation farouche.

C'est le sentiment que l'on découvrira sans peine, que dis-je, c'est le sentiment qui vous prendra, qui vous envahira, devant la toile du *Sommeil*, la mère et l'enfant tout proches l'un de l'autre, tombés au repos. Dans cette grande forme achevée de la mère, dans cette forme nouvelle et crois-

sante de l'enfant, l'esprit lit la mystérieuse élaboration d'existence, la belle transmission de la force, et toutes les images qui suivent et accompagnent celle-là donnent à comprendre la même perception grande et généreuse, qu'il s'agisse de la vie instinctive ou de la vie de la pensée.

C'est de là, de ce phénomène de la génération, que l'artiste est parti pour raconter l'histoire humaine selon les rencontres qui ont suscité en lui l'observation et l'émotion. A l'aide des soixante peintures et dessins exposés ici, on peut suivre son excursion à travers le monde social et le monde moral. Toujours on y apprendra à voir la solidarité, l'unité, et, de cet enfant qui vagit, la pensée sera logiquement conduite à ces portraits de romanciers, de poètes, à ces portraits de passants vus dans le clair-obscur, à ces groupes qui se réuniront pour représenter la foule au théâtre, réunie par une sensation collective.

Arrêtez-vous à telle effigie d'un homme de pensée : Daudet, ou Dolent, ou Séailles, un de ceux qui ont leur enfant auprès d'eux

et qui assument la responsabilité et la protection. Quelle admirable nuance d'esprit! Comme la passion profonde prend une nouvelle forme, s'accompagne d'une idée générale de la vie, comme le père se change en une sorte de veilleur de phare, qui voit les ensembles, scrute la vie orageuse. Carrière est là tout à fait profond, parvient à donner, par la forme grave, par l'expression dont il charge les regards, une sensation très extraordinaire de portraits en action de pensée. On croirait voir dans ces yeux, sous ces fronts, s'accomplir le lent travail continu, et c'est ainsi que de tranquilles apparitions de visages peuvent révéler toute une conception du monde.

Certes, le peintre s'affirme de complète façon dans ce portrait du musicien Chausson et de sa famille, où le chef apparaît si nettement : là, aucune opacité, la toile remplie jusqu'au fond d'une atmosphère qui dresse en statues vivantes les personnages, qui donne la sensation de l'espace, qui permet la libre circulation du regard. Et encore, il prouve quel sens de la décoration

apaisée et grandiose des murailles est en lui par ces essais de panneaux décoratifs : *Les Passants*, *Figures de femmes*. Mais il est partout complet, il est partout lui-même, toujours sa science aboutit à des créations d'expressions, sans qu'il y ait sujet, ni intention, par la seule vision de la vérité intérieure découverte par la vérité des formes.

Tout cela, qui se trouve bien constituer une œuvre philosophique et historique, au grand et vrai sens des mots, est obtenu sans artifices de symboles, sans combinaisons de rébus à déchiffrer, sans prêche d'aucune thèse. Si Carrière s'en tient volontairement à l'atmosphère crépusculaire qui a pour écueil l'opacité des fonds, s'il se force à ignorer une clarté plus grande et la coloration infiniment variée des choses, il reste toujours peintre et il apporte sans cesse un souci de la forme qui va jusqu'à la beauté de la statuaire dans le modelé de ses figures, et qui continue de s'attester par ses paysages monochromes. Partout, la nature est présente, étudiée profou-

dément, jusqu'au scrupule de la nuance lumineuse, et partout la beauté de la vie est appuyée, certifiée par la science de l'artiste.

Avec quelle haute raison il dit, dans la préface de quelques lignes écrite en tête de son catalogue : « L'amour des formes extérieures de la nature est le moyen de compréhension que la nature m'impose. Je ne sais pas si la réalité se soustrait à l'esprit, un geste étant une volonté visible ! Je les ai toujours sentis unis. »

C'est la raison d'être de la peinture, dite par un peintre qui est d'abord un homme pensant et agissant. Les imitateurs peuvent sévir et même abuser de la bonne foi de ceux qui ne savent pas les dates, et l'enseignement si libéralement distribué par Carrière à tous ceux qui le lui ont demandé ; ce qu'ils ne pourront ravir à ce grand artiste, c'est sa compréhension de la vie, c'est la force intérieure qui lui fait trouver ces accords de formes, ces équilibres de lignes, ces résumés harmonieux. Son secret n'est pas dans son atmosphère que voient seulement

les imitateurs et les discuteurs : son secret, c'est ce qu'il enferme dans cette atmosphère, et qui se dévoile à ceux qui veulent voir.

IV

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

§ I. — ENVOIS DE ROME

6 juillet 1896.

Nous avons eu la manifestation ordinaire de l'exposition des envois de Rome, à l'École des Beaux-Arts, au rez-de-chaussée et au premier étage de l'établissement du quai Malaquais : architecture, sculpture, peinture, gravure au burin, gravure en médailles.

En architecture, ce sont des plans consciencieusement établis de l'état actuel de l'Acropole de Pergame, avec un travail de reconstitution, le tout de M. Pontremoli. Le relevé de quelques parties des ruines de

Palmyre a moins d'importance, malgré la beauté pittoresque de certains fragments.

En sculpture, le *Bon Samaritain*, groupe en marbre, de M. Sicard, qui en est à sa quatrième année de séjour à la Villa Médicis, est solidement bâti avec un effet d'opposition entre la force du Samaritain et l'état de dépérissement du malheureux qu'il a recueilli et qu'il emporte. Le sujet n'est pas neuf, ni le sentiment non plus, et le travail du statuaire, pour faire oublier la conception fatiguée, usée, devrait valoir par l'apport de nature et par le renouvellement de l'expression. Sans nier les qualités d'aplomb et de construction de M. Sicard, il faut bien remarquer que ces grandes formes n'ont pas la plénitude et que l'émotion est absente. Il ne saurait guère en être autrement, et l'artiste, remis en liberté, délivré du dogme d'école, apprendra sans doute à mieux recevoir, livré à lui-même, l'enseignement combiné et identique des maîtres et de la nature. C'est la grâce qui est à lui souhaiter, et à M. Octobre aussi, qui n'en est qu'à sa deuxième année, et qui

présente deux plâtres : un *Soldat mourant* de la manière la plus convenue, et une *Vierge sortant du Temple*, essai de bas-relief qui est une indication légère, non dénuée de grâce. Pour la *Maternité*, de M. Roux, élève de première année, son format n'est pas la grandeur, ni sa grosseur la puissance, et c'est encore l'insuffisance du modelé et la timidité de l'expression qui se manifestent. L'espoir ici naîtrait d'un certain repos des formes, d'une harmonie des mouvements.

M. Coudray, graveur en médailles, est venu correctement à bout d'un *Orphée*, et M. Dézarrois a gravé d'un burin timide un portrait d'homme du Titien.

Tout cela constitue un spectacle d'une parfaite tranquillité. On est plus agité dans la section de peinture.

M. Lavalley a envoyé une immense toile décorative : les *Noces de Flore*, qui montre les pensionnaires de la Villa Médicis avertis non seulement des mystères transparents de la peinture de plein air, des analyses savantes de l'art impressionniste;

mais encore de tout le mouvement enchérisseur et exaspéré qui a suivi. Les êtres, les objets disparaissent à peu près, dans ces *Noces de Flore*, où les femmes nues sont des taches lilas cernées de dorures, où tout s'évapore, s'évanouit presque dans le jeu des reflets, qui existent, sans doute, mais non au détriment de la forme. Résultat inattendu, mais la vie, dans cette clarté fade, se trouve diminuée et supprimée presque autant que dans les noires tartines où s'amoncellent les ombres bitumineuses et les cendres épaisses.

Auprès de cette Flore aux pâles couleurs, on en arrive à découvrir un intérêt à l'immense toile disproportionnée de M. Dewambez : *Madeleine aperçoit le Christ pour la première fois*. C'est d'une histoire fantaisiste, d'une érudition fausse, d'une Judée apocryphe avec ses maisons hautes comme celles du Paris moderne, sa ruelle noire comme quelque fond de ghetto du moyen âge. Le Christ est un acteur, aux contournements de mains et au visage de fausse extase ; la Madeleine est une actrice, qui

cherche à éclipser son partenaire. Mais M. Dewambez prouve un sens du groupement et de la diversité dans la réunion de malandrins et de malingreux autour de Jésus et dans les marchands et soldats qui entourent Madeleine d'une clientèle empressée. C'est la toile qui prouve le mieux l'observation et la réflexion, au moins par les détails. La *Jeune Femme à son lever*, de M. Deschenaud, et le *Bélisaire*, de M. Leroux, nous ramènent aux poncifs sans amendements.

Le résultat principal de cette exposition annuelle, fort insignifiante en elle-même, est de remettre à l'ordre du jour la question de l'existence de la Villa Médicis, et la question attenante de l'existence de l'École des Beaux-Arts. Non pas que tout n'ait été dit pour et contre, mais n'empêche que le débat n'a jamais été complètement vidé. Il manque au dossier l'opinion des artistes qui ont passé par l'École et qui ont eu à désapprendre ce que le professorat leur avait appris. Lorsque ceux-là auront fait connaître la perte de temps qui a été la leur, l'effort

qu'il leur a fallu faire pour revenir au vrai point de départ, la falsification des œuvres du passé qui vicie l'enseignement donné aux élèves reclus à Paris et à Rome, la solution sera prochaine.

Aujourd'hui, pour les lecteurs qui n'ont pas le temps de partir à la chasse aux documents, il n'est pas inutile de montrer à nouveau la précise origine de l'institution. Tout le monde sait en gros qu'elle remonte à Louis XIV, mais on verra mieux comment elle fit partie du système centralisateur de la monarchie en précisant la raison de la fondation et le caractère du règlement.

Dans le mémoire consacré à Charles Errard, en 1690, par Guillet de Saint-Georges, se trouve ce passage cité par M. A. Lecoy de la Marche, dans son livre sur *l'Académie de France à Rome:* « Dans ce temps-là, M. Colbert, qui a été protecteur de l'Académie, étant entré dans le ministère, établit un Conseil des Bâtiments, où il appela M. Le Brun, pour contribuer à une partie des ouvrages qui dépendent du dessin. M. Errard, voyant que M. Colbert lui don-

nait un compétiteur, fit la proposition de l'établissement de la nouvelle Académie de Rome, projetée en faveur des étudiants français, qui vont se prévaloir de ce que l'Italie conserve de plus remarquable pour la peinture et la sculpture. M. Colbert agréa la proposition de M. Errard, lui donna la conduite de cet établissement et l'y envoya. »

Il avait déjà été question de fonder une Académie de Rome. Des jeunes gens dont les travaux avaient été remarqués à Paris étaient envoyés en Italie avec une pension, y vivaient par conséquent dans un état de liberté. Cela ne pouvait durer avec le règne de l'administration. Il fallait tout tenir, tou estampiller, assurer à la royauté le concours de la peinture officielle. On ne voit pas que les deux siècles d'école de Rome que nous venons de traverser aient pu servir à autre chose qu'à encombrer et barrer la route aux talents originaux, et il est trop évident que les quelques grands artistes envoyés là-bas en servitude se seraient développés en liberté, à Rome si l'on veut, devant l'art de l'Antiquité et de la Renaissance, car il n'est nul-

lement question, chez aucun des adversaires de l'Ecole, de supprimer le droit d'aller à Rome, d'admirer l'Antique, Michel-Ange, Vinci, Raphaël. Tout au contraire, c'est la révélation vraie de la force et du naturisme de l'Antiquité et de la Renaissance qui est réclamée, que l'on voudrait opposer à la déformation, au mensonge.

Donc, c'est contre la liberté des artistes vagabondant en Italie que le décret de Colbert a été rendu. Le règlement fut donné le 11 février 1666. On en trouvera le texte complet dans le *Dictionnaire de l'Academie des Beaux-Arts* et dans l'édition des *Lettres de Colbert*, publiée par M. Pierre Clément. Il est résumé ainsi par M. Lecoy de la Marche : « Les principaux articles portent sur le respect de la religion et des choses saintes, nécessaire dans un établissement *dédié à la vertu ;* sur l'union des élèves, sur leur nomination, attribuée au surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures, à la condition qu'il les choisirait parmi les lauréats de l'Académie de Paris ; sur leur nombre fixé à douze (six peintres, quatre sculpteurs

deux architectes); sur les heures du travail et de la prière; sur l'objet des études. Les jeunes artistes, entretenus aux frais du roi, devaient s'occuper à faire, pour lui seul et sous les ordres d'un recteur, des copies de tous les beaux tableaux de Rome, des statues d'après l'antique, des plans et élévations de tous les édifices remarquables. Ils étaient obligés de suivre, en outre, des cours de mathématiques, de perspective et d'anatomie. Il leur était laissé un jour de congé par semaine, le jeudi. Un prix devait être décerné chaque année, le jour de la Saint-Louis, au plus méritant. Enfin, l'Académie était ouverte gratuitement à tous les gens du dehors qui voudraient y venir dessiner au moment de la pose du modèle; disposition libérale qui amena par la suite la création de places d'externes, donnant droit au logement seul, sans la pension. »

Il y a un autre règlement de Colbert, en 1676, qui enjoint aux directeurs de rendre un compte exact, tous les mois, de la conduite et des mœurs des élèves, qui énumère tous les motifs de renvoi, indique neuf heures

du soir pour la fermeture des portes, exclut tout élève qui ne serait pas rentré à ladite heure. Plus tard, il y a un élève expulsé pour n'avoir pas communié à Pâques.

Mœurs du temps, soit, et les pratiques ont changé depuis la direction de Charles Errard et de ses successeurs. Mais tout de même l'institution est restée debout, avec les résultats de peinture, sculpture, etc., visibles cette semaine, comme tous les ans, à l'École des Beaux-Arts, résultats qui n'ont pas leurs signataires comme responsables.

Voulez-vous un autre document ? Il concerne l'attitude de la Révolution vis-à-vis de l'école établie à Rome. C'est le rapport fait à la Convention par Romme, suivi du décret rendu dans la séance du 25 novembre 1792. Voici l'essentiel du rapport :

« Vous voyez sans doute avec peine, législateurs, des corporations sous le nom d'académies, dont plusieurs furent créées pour servir la vanité et l'ambition des cours bien plus que par amour pour les progrès de l'esprit humain, insulter encore à la Révolution française en restant debout au

milieu des décombres de toutes les créations royales.

» Il existe à Rome, sous le titre d'Académie de France, un corps d'élèves en peinture, sculpture et architecture, sous la direction d'un artiste français, nommé jusqu'à présent par le roi...

» Par suite d'un régime barbare et que vous devez vous empresser de détruire, ces jeunes artistes sont mal logés, mal nourris, impitoyablement délaissés, pendant que le directeur vit somptueusement au milieu des attributs de la royauté, qu'une cour orgueilleuse a fait placer dans le palais qu'il habite, et déploie le faste insolent d'un représentant royal de l'ancienne diplomatie.

» La place est en ce moment vacante, et nous la croyons inutile, nuisible même à l'esprit de l'institution; ce n'est pas au milieu des productions des Raphaël et des Michel-Ange que des artistes, dans la vigueur de l'âge, pourront être dirigés avec fruit par un homme inférieur à ces grands maîtres, et déjà lui-même glacé par l'âge.

» Une surveillance trop rigoureuse ne

convient pas mieux aux élèves-artistes, qui sont appelés par la nature de leur art à exercer librement leur génie. Ce qu'il leur faut, c'est une surveillance morale, fraternelle et de confiance; c'est un puissant appui contre les vexations auxquelles les amis de la liberté sont souvent exposés, dans un pays où l'on s'honore encore de sa servitude, où l'ignorance, l'erreur et le préjugé sont effrontément présentés comme la source d'une félicité éternelle. »

En conséquence, Romme proposait de remplacer le directeur de l'Académie par l'agent de France, et la Convention rendait un décret selon le désir du rapporteur du comité d'instruction publique. On voit que la Révolution ne révolutionnait guère, et le Directoire, en 1795, s'empressait de rétablir les choses en l'état, avec ces mots significatifs : *Comme par le passé.*

Aujourd'hui, notre société, issue de la Révolution, est encore, sur ce point comme sur quelques autres, régie par les édits de Louis XIV. Il serait peut-être temps d'essayer autre chose, sans violences inutiles.

Assurer le voyage d'Italie, ou tout autre voyage, aux artistes, n'est pas une entreprise à répudier par une démocratie, et la Villa Médicis paraît, à distance, devoir être une hôtellerie de bon repos pour ceux qui voudront l'habiter. Une hôtellerie, et non une prison, avec la nourriture réclamée par le citoyen Romme : pas d'excès, mais le nécessaire. Tout cela est fort bien. Le mal, c'est le mauvais professorat. La réforme à faire, c'est celle de l'enseignement du dessin, à Paris comme à Rome.

§ II. — MARSYAS ET MUCIUS SCÆVOLA

20 juillet 1896.

Marsyas et Apollon ont retrouvé faveur à l'École des Beaux-Arts, comme sujet de concours, et si les concurrents avaient su apporter quelque rajeunissement au vieux mythe qui a inspiré, après les artistes de l'antiquité, ceux de la Renaissance et des temps modernes, à commencer par Raphaël,

il n'y aurait rien à reprendre à ce recommencement. Une nuance de compréhension nouvelle dans l'interprétation des vieilles légendes humaines, c'est assez pour ranimer leur charme et donner à nouveau l'existence à leur signification. Cette histoire de Marsyas et d'Apollon est en réalité fort belle, et il n'est pas grand besoin de remettre en valeur sa beauté. Le duel du satyre joueur de flûte et du dieu porteur de lyre, duel où le rustre triomphe mais où le dieu officiel annule le verdict, et écorche son rival, n'est pas sans apporter un enseignement cruel au milieu de cette École des Beaux-Arts où se fait l'imprudente évocation.

Mais les professeurs se gardent bien de trop renseigner leurs élèves, et, d'ailleurs, ils ne font que leur transmettre les commentaires qu'ils ont reçus eux-mêmes et qui vont de l'un à l'autre, de plus en plus anémiés. Il est visible que les recettes s'épuisent, que la force ancienne, si sûre de son fait, si satisfaite, n'est plus que l'ombre d'elle-même. Depuis déjà pas mal d'années, l'École est contaminée, et Manet y a sa part

d'influence, comme Bouguereau, sans que le bénéfice de ces mélanges adultérins apparaisse. La conviction n'y est plus, voilà qui est certain. Ce qui règne encore là, c'est une habitude et une manière, et c'est surtout une convention sociale. On peut en prévoir la fin.

27 juillet 1896.

Ce n'était pas la foule, mais, enfin, c'était un public qui s'empressait, à l'Ecole des Beaux-Arts, autour des dix Mucius Scævola dressés par les concurrents au grand prix de Rome en sculpture. La vieille institution, battue en brèche, aux trois quarts démolie, tient encore debout par un reste de force et par les intérêts en jeu. La signification d'art est disparue, de l'aveu de presque tous, elle est transportée ailleurs, sur les routes libres; cela est indéniable. Mais il y a encore un mouvement de concurrence qui suffit pour maintenir la vie.

Des jeunes gens qui commencent la lutte artistique et sociale sans aucune autre res-

source que leur volonté, leur désir, voient là une porte ouverte, une issue à leurs efforts, et ils se présentent pour obtenir un répit, un temps de réflexion, une occasion de faire leurs preuves. On ne saurait, raisonnablement, leur en vouloir d'essayer de profiter ainsi de ce qui existe. Ce n'est pas leur faute, c'est la faute de tous, si le régime démocratique n'a pas encore fourni une organisation complète de l'enseignement, une organisation large, humaine, accessible à tous. Ce n'est pas leur faute si notre nation émancipée en est à chercher sa subsistance dans les résidus du passé, c'est-à-dire dans les institutions passagères, qui ont mal survécu aux mœurs abolies, mais qui ont survécu tout de même, tant bien que mal, cahin-caha, sans la tenue et la raison d'être, sans la conviction.

Ce n'est pas dans ces lettres mortes, mais dans l'esprit vivifiant d'autrefois, qu'il faut trouver un point de départ à la vie d'aujourd'hui. Toute la discussion est là, à propos d'une institution comme l'École des Beaux-Arts, avec son prix de Rome et sa Villa Mé-

dicis. Ceux qui la dirigent, qui la soutiennent, qui la défendent, prétendent se trouver au point précis où s'opère la jonction. Ce serait le temple et ce serait l'autel. Seulement, le prêtre manque, ou plutôt le prêtre est devenu un fonctionnaire, il accomplit les rites, prononce les paroles, et ce sont des mots vides et des cérémonies illusoires. Le sens a disparu, les phrases et les actes s'accomplissent comme des formalités, et l'impression dernière est celle d'un mécanisme installé à vide, n'ayant plus rien à entraîner, à mouvoir.

La seule réponse à faire aux tenants de cet enseignement usé, qui trahit, défigure ce qu'il croit représenter, c'est que précisément la science du passé n'est plus qu'au dehors, en quelques individualités vivaces, qui n'ont rien d'officiel, qui s'en vont librement, qui ont conquis le sens de la tradition par leur effort, par la précieuse indication de quelque artiste, par les œuvres qu'offrent à leur contemplation les salles de musées où les morts continuent de vivre.

Un exemple de plus vient à l'appui d'un

tel ordre d'idées, par l'exposition des œuvres des candidats admis au concours définitif pour le grand prix de Rome en sculpture.

Le sujet : Mucius Scævola, après avoir tenté d'assassiner Porsenna, brave le roi des Étrusques, met la main sur un brasier, prouve qu'il ne craint pas la douleur physique, et révèle au chef ennemi que trois cents jeunes patriciens de Rome ont fait, comme lui, le serment de le mettre à mort.

C'est une anecdote d'école, prise, comme il convient, dans l'histoire romaine, et là-dessus, il est inutile de chercher chicane aux maîtres du concours. Ils ont choisi un personnage qui devait fournir le sujet d'une étude d'homme nu et, par surcroît, d'une étude d'attitude et d'expression. Va donc pour Mucius Scævola, malgré que son acte et même son existence aient été fort contestés. Il est vrai d'une vérité légendaire et il devient un thème à comprendre et à développer. C'est acceptable.

Ou plutôt cela serait très acceptable si cela était compris d'une telle manière. Mais

voyez la malchance, l'insuffisance des élèves et le manque de direction des professeurs, qui sont apparemment installés pour diriger. Il se trouve que les concurrents n'ont guère vu que l'homme nu, et que tous l'ont pourvu d'une attitude et d'une expression d'un sentiment théâtral, c'est-à-dire absolument gênant, donnant immédiatement l'impression du convenu et du faux. C'est à regretter que ces jeunes artistes n'aient pas été seulement astreints à l'étude de nu. Il apparaît donc, d'une manière évidente, qu'il ne peut pas y avoir ici de *concours d'expression*, qu'il faudrait y apporter toute l'observation de la vie, toute la force spontanée, toute la passion que l'on acquiert avec les années, et qui ne peuvent être régies par des articles de programme, au temps des études.

Il est impossible, dans quelque dix ans, après que ces sculpteurs auront compris l'enseignement de l'art et auront vécu l'existence, qu'ils n'aient pas un sourire mélancolique devant leur Mucius Scævola, s'il leur est donné de le retrouver, ou s'ils le rejoi-

gnent par le souvenir. Même le moins théâtral, qui est le Scævola de M. Champeil (n° 4), est encore en scène. C'est un acteur froid, tranquille, un jeune homme concentré. Les qualités de solidité sont visibles. (Pour celui-là comme pour les autres, la question de sculpture doit être réservée.) Chez M. Vermare (n° 1), c'est également la résolution farouche, la pose héroïque. Scævola rejette son manteau d'un mouvement net et énergique, il est droit et cambré, il déclame avec la noble assurance d'un Mounet-Sully. La statue de M. Magron (n° 10), présente cette particularité que le mouvement en est très en dehors, très décoratif à la façon de sculptures du dix-huitième siècle reflétant la décadence de la tragédie, tandis que, tout au contraire, le visage n'est empreint d'aucune convention, ne montre en rien cette poétique théâtrale qu'il est impossible de ne pas remarquer chez les autres concurrents. M. Magron, lui, est arrivé à l'expression de la vie par ce visage sérieux, résolu, volontaire, en rapport avec l'action accomplie. Il est probable que la lutte sera circonscrite

entre MM. Vermare, Champeil et Magron. Mais pour cette preuve de réflexion, pour cette entrée dans le sujet, c'est à M. Magron que je donnerais le prix, si je croyais au prix de Rome.

Tous les autres Mucius Scævola, de MM. Lemarquier, Segoffin, Raynaud, Carle, Rispal, Auban, Laurent, avec des recherches ingénieuses, des timidités, des exagérations, des préférences grecques ou romaines, ont en commun, de même que les trois qui ont été tout d'abord indiqués, un travail de statuaire fort inquiétant, conçu à l'inverse, précisément, de toutes les œuvres des maîtres que l'on est censé expliquer aux élèves de l'Ecole des Beaux-Arts.

On voit bien que l'on a enseigné à tous, et qu'ils ont retenu, un goût d'exactitude qui consiste à proportionner les différentes parties du corps humain, à reconnaître et à placer les os, les muscles, les veines même. Mais ce goût, ils le manifestent comme s'ils étaient chargés d'une comptabilité minutieuse. Ils n'ont garde de rien oublier, ils ajouteraient plutôt. Partout c'est le détail

qui distrait du mouvement, partout la minutie qui empêche le grand effet lumineux. Ressemblance puérilement poursuivie, et qui est le contraire de la vérité. Une figure doit être vraie par son ensemble, et non par chacun des centimètres carrés de sa surface. Le résultat obtenu, ce n'est pas la statue : c'est la représentation du modèle. Tous les Mucius Scævola, ainsi traités et ainsi rangés, donnent l'idée d'un conseil de revision, et la décision finale du jury devrait être que tous ces gens n'ont qu'à se rhabiller, la séance finie.

L'exhibition donne à songer. Il semblerait que jamais le véritable enseignement, celui des maîtres, celui de la tradition, n'a été donné à ces jeunes gens. La difficulté n'est pourtant pas grande. Il n'est pas besoin d'aller à Rome. La Seine seulement à traverser. Le Louvre est là, en face de l'Ecole des Beaux-Arts, le Louvre accueillant, hospitalier, tout empli de vérité, de naturisme charmant et grandiose. J'avoue y être entré en sortant de la maison du quai

Malaquais, et tout de suite, dès la première salle, ce sont d'admirables statues et fragments, où la beauté frémit à jamais, où la vie prend une grandeur, une noblesse incomparables, dans la simplicité, dans la vérité. Voici *l'Abondance*, voici *Flore*, où les femmes qui ont existé sont identifiées magiquement à cette matière brisée, usée, à ces morceaux de pierre qui donnent la sensation d'organismes complets, de corps logiquement agrégés. Et pourtant, si tout est présent, si les chairs se modèlent sous les voiles, ce n'est pas par la représentation pénible et diminuée, c'est par une grande compréhension de la forme générale, de la force maîtresse de toutes les parties, créant l'unité, la vie. De même dans le bronze de l'*Ariane*, et, une salle plus loin, dans le *Torse archaïque*, dans *Héra*, dans les *Statues funéraires*, etc.

On sort, rassuré, mais adversaire de l'École où l'on n'enseigne pas l'essentiel, et de cette foule de gouvernants, de fonctionnaires, qui se succède en France depuis les jours de la Révolution, et qui fait

montre d'une telle indifférence. Les choses ont été, vont comme elles peuvent, s'anémient, s'affaiblissent, meurent, et personne ne se décide à enlever les cadavres, à les mettre une bonne fois au cimetière, avec une inscription et une couronne.

Dans la cour du Louvre, une femme passe, vêtue de gris et de rose, comme une créature de Velasquez. Elle marche d'une allure légère et rythmée, sans affectation, par la force et la grâce qui l'animent. Il est impossible de la voir sans songer aux statues de tout à l'heure, d'Ariane, de Flore. C'est elle qui donne la leçon définitive avant de disparaître sous la voûte. Mais n'est-ce pas pour nous mener à la vie, pour nous révéler la beauté qui nous entoure, que l'œuvre d'art nous donne ses merveilleuses confidences?

§ III. — LA GRAVURE EN TAILLE-DOUCE

3 août 1896.

La gravure en taille-douce, qui s'exécute au burin, sur le cuivre, sans l'aide de l'eau-forte, — telle est la définition des dictionnaires, — a perdu de son importance, et aussi, il faut le dire, de sa tenue, depuis le temps où elle régna en France de façon magistrale et éclatante. Elle est restée institution d'Etat, favorisée par les commandes, rattachée à la chalcographie du Louvre, pourvue d'un enseignement spécial à l'École des Beaux-Arts. C'est une tradition que l'on a voulu, que l'on veut conserver, envers et contre tout. On y a réussi dans une certaine mesure, puisqu'il y a encore des graveurs en taille-douce, grâce aux subventions et à quelques travaux du dehors, et puisqu'un enseignement s'est perpétué. Mais il faut reconnaître, en restant dans la stricte observation des faits, que cette survie, ainsi entendue, est marquée

d'un caractère péniblement voulu, et l'on peut dire, factice.

Cette protection accordée aux produits du burin peut les maintenir dans une sage moyenne, ou, plus malheureusement, dans une fâcheuse routine, elle est impuissante à susciter les œuvres exceptionnelles et le mouvement continu. Le but principal qu'elle se propose, c'est ce mouvement, c'est le groupement autour d'une tradition, c'est la formation d'une école, où tous, maîtres et élèves, seraient animés de la même foi, se constitueraient en un faisceau de forces artistiques et nationales. C'est là précisément que la protection d'État échoue. Elle peut servir d'honnêtes individualités, leur garantir une quiétude, leur donner le loisir nécessaire pour continuer les apparences du passé, mais elle ne groupera pas des forces libres et n'indiquera pas une marche en avant : elle conserve une veilleuse devant l'autel, elle n'allume pas le feu de joie sur la montagne.

Pour les œuvres exceptionnelles, originales, elles naissent et elles naîtront en de-

hors des programmes. Elles ne rompent nullement avec la tradition; tout au contraire, elles la continuent. Ce sont elles qui représentent le mieux la tradition, si souvent invoquée à contresens, c'est de l'esprit et non de la lettre qu'elles s'inspirent; elles sont des produits de l'éducation générale, du mouvement humain, et non de telle méthode adaptée de force à toutes les variétés d'instincts et d'intelligences, et qui ne peut donner que des résultats faussés et uniformes.

La gravure au burin ne serait pas une institution d'État qu'il n'en serait ni plus ni moins. Le jour où un artiste supérieur prend l'outil et accepte la méthode, la gravure au burin existe. Pendant la période où l'on ne fait que perpétuer la pratique, sans génie créateur, la gravure au burin n'existe pas, si exercés, si consciencieux, si probes que soient ses servants. Pour s'en tenir à la France, depuis les artistes du XVIIe siècle, Nanteuil, Edelinck (venu de Flandre), Gérard Audran, Pierre Drevet, Jean Pesne, qui donnèrent à la gravure au burin un

caractère spécial de sûreté, de sérieux, de majesté, il est bien certain qu'il y a eu une certaine diminution de force, et qu'il faut recourir aux exceptions si l'on veut voir se continuer la tradition, l'histoire de l'art qui nous occupe. Après tout, malgré l'influence exercée sur leur milieu, les artistes qui viennent d'être nommés n'étaient-ils pas, eux aussi, des exceptions? Sans doute, mais des exceptions représentatives : ils créaient un milieu d'art, donnaient le métier aux élèves, le goût aux amateurs, faisaient circuler la sève qu'ils prenaient eux-mêmes chez les grands artistes dont ils s'instituaient les interprètes.

Il manque tout cet appareil, toute cette organisation, pour maintenir ici la vie. Les interprètes vont au hasard. Aucun ne s'attache à une forte individualité, qui lui communiquerait sa flamme, lui assurerait la durée. Les individualités de ce genre sont maintenant éparses, perdues dans la foule, dont elles partagent les luttes, le destin incertain, existences souvent douloureuses, mais non sans grandeur : aujourd'hui, l'ar-

tiste qui accepte la liberté doit tout conquérir. Les situations sociales ne sont donc pas significatives de création et de survie artistiques, et l'artiste graveur qui s'attacherait à devenir le collaborateur de tel personnage, membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, en possession de tous les titres et de tous les honneurs, cet artiste graveur risquerait de n'entreprendre qu'un bien court voyage dans l'avenir.

Les manieurs de burin comprennent, d'ailleurs, cette situation, ou bien ils en ont la divination obscure, car le grand nombre d'entre eux apparaît errant, inquiet, ne sachant où se fixer, qu'entreprendre. Ils vont de l'un à l'autre, en touche-à-tout, parcourent les siècles, les genres, prennent contact d'un instant avec les maîtres, mais sans rien pénétrer, sans rien approfondir. Il y a quelques exceptions, que tout le monde connaît, mais elles sont si peu nombreuses! et il s'agit, avant tout, d'une situation générale. Combien, qui sont doués, amoureux de leur art, en possession de leur métier, vivent ainsi, perpétuellement flottants, alors

qu'ils auraient pu produire une œuvre et laisser un nom, en se faisant les commentateurs irrécusables de tels grands artistes de leur temps. Leurs prédécesseurs n'ont pas fait autrement et s'en sont assez bien trouvés. La gravure de reproduction, entendue ainsi, prend toute sa valeur et n'empêche pas la gravure originale de venir à son heure, si elle doit venir, chez l'artiste qui s'est déjà manifesté et a prouvé le bien fondé de sa fonction.

Ces questions intéressent aujourd'hui un grand nombre de personnes. On a dit un jour, avec une évidente malice, que s'il n'y avait plus d'architecture, il y avait encore des architectes. Avec tout autant de raison, on pourrait dire, sinon que la gravure n'existe plus, ce qui serait excessif, du moins qu'elle est bien affaiblie, bien malade, tandis qu'il existe un nombre considérable de graveurs en très bonne santé, et qui ne demandent qu'à vivre. Ils ont bien raison, et tous les efforts qu'ils tentent en ce moment, burinistes, aquafortistes, graveurs sur bois,

pour remettre leur art et leur métier en faveur, sont absolument pour exciter la sympathie. Mais il faut qu'ils se persuadent tout d'abord que le salut est entre leurs mains. Toutes leurs expositions, toutes leurs publications ne seront significatives et convaincantes que s'ils abordent résolument la tâche de se rénover eux-mêmes avant de songer à rénover le goût du public des amateurs. Le jour où ils feront le pacte contre l'indifférence artistique des marchands, où ils imposeront leur goût au lieu de subir la commande, il seront les maîtres de la situation. Mais il y aura de durs moments à passer, diront-ils. Les durs moments, ils les auront quand même. On les a toujours.

Tout ceci ne nous éloigne pas de l'exposition de la gravure en taille-douce, ouverte à l'Ecole des Beaux-Arts. Tout, au contraire, nous y ramène, puisque nous sommes là à une source, au début, à l'enseignement même.

Les prix ont été donnés : le premier grand prix, à M. Mayeur; le second grand prix, à

M. Pénat, tous deux inspirés de Gaillard. C'est acceptable, mais il a pu, il a dû y avoir doute, et après le doute, je ne sais même si l'ordre ne pouvait pas être interverti, si le premier grand prix ne devait pas échoir à M. Pénat, qui fait montre d'un plus délicat sentiment des valeurs. Mais il n'y a qu'une nuance, et la chose, en définitive, pour ceux qui regardent, est de peu d'importance. L'intérêt est autre.

Chez MM. Mayeur et Pénat, comme chez MM. Dupont, Quidor, Beix, Dufour, Pennequin, Coraboeuf, le travail de dessin et de gravure force à une observation générale, qui porte précisément sur la qualité de l'enseignement.

On sait que chacun des élèves expose : un dessin d'après l'antique, un dessin d'après la figure vivante, et une gravure d'après ce dernier dessin. Laissons de côté le don, ou le plus ou moins de dextérité, d'habileté, pour nous en tenir à un caractère qui est commun aux huit concurrents, et qui frappe immédiatement l'esprit du visiteur. Ce caractère, c'est la dissemblance complète, ab-

solue, entre le dessin d'après l'antique et le dessin d'après nature. Pourquoi?

Alors que le dessin d'après l'antique, même timidement ou maladroitement exécuté, donne une sensation d'œuvre d'art, c'est-à-dire de résumé, indique une vision générale, une compréhension de l'ensemble, le dessin d'après nature ne fait qu'exhiber l'étude approchée et pénible. Ici, la statue, c'est-à-dire la forme simplifiée, la vie essentielle. Là, le déshabillé, l'impression photographique, le détail ajouté au détail. Pourtant, cette étude d'après l'antique n'existe, ne doit exister que pour mener à la création d'art d'après la vie. Le dessin fait d'après un modèle doit se ressentir du dessin fait d'après la statue; ce modèle devrait devenir, lui aussi, une statue, et non pas rester un homme qui a retiré sa chemise, son pantalon, ses chaussettes et ses souliers. Cette statue antique, copiée par l'élève, a été faite d'après nature, *et c'est la nature même*, telle qu'elle nous apparaît lorsque nous subordonnons, par une opération logique et instantanée, tous les détails à l'ensemble. Ici,

devant la statue, l'élève voit l'ensemble, ou plutôt il le subit. Devant le modèle vivant, il ne voit plus que le détail. On avouera que c'est extraordinaire, et qu'une telle observation est assez inattendue, faite en pleine École des Beaux-Arts, où l'on prétend régir la nature par l'art. Il est plus que probable que ces mots de nature et d'art ont ici un sens bien spécial, puisqu'ils commandent de tels écarts.

Singuliers élèves ! mais professeurs bien plus singuliers encore !

§ IV. — L'ARCHITECTURE

10 août 1896.

Les œuvres du concours pour le prix de Rome en architecture ont été exposées et jugées à l'École des Beaux-Arts. Le sujet proposé était la construction d'une École spéciale des Hautes-Études maritimes. Comme indication de lieu et de milieu, le programme assignait le bord de la

mer, sur un plateau élevé, dans le voisinage d'un grand port de guerre. C'est à la fois précis et vague, car il est permis d'imaginer que l'architecte doit tenir un peu compte de l'aspect du paysage et des conditions climatériques, et chercher à adapter sa conception au décor d'une région et aux nécessités d'atmosphère. Bref, on ne voit pas le même monument dressé à Cherbourg et à Toulon, dans la brume et la pluie de la Manche, et sous le soleil de la Méditerranée.

Cette première indication absente, l'originalité locale, si importante, devait manquer, et elle manque, en effet. L'originalité locale, c'est le premier élément de création avec lequel il faut compter en architecture. Et même, il n'y a pas à compter avec lui, il s'impose, il naît tout seul, il règne et gouverne. Où il n'existe pas, il ne peut y avoir que stérilité et mort. Une construction quelconque, humble maison ou grandiose édifice, sort du sol comme un arbre et comme une forêt. Elle est nourrie de la terre qui la porte, elle lui prend ses pierres,

continue l'assise géologique. Presque d'elle-même, par la main instinctive de l'homme, avant la décision du cerveau raisonneur de l'artiste, elle se met en harmonie avec la température habituelle et les accidents de saisons. Elle devient un organisme pour accepter la chaleur ou le froid, la sécheresse ou l'humidité. Elle s'ouvre au charme environnant ou se ferme aux menaces. Elle s'épanouit par une toiture qui devient une terrasse de bon repos à la tombée du soir. Elle cache, derrière d'épaisses murailles, un cloître intime, une cour intérieure où s'évapore le parfum des fleurs, où tinte la chanson du jet d'eau. Elle abrite ses fenêtres, ses galeries sous l'avancée de toits tombants. Elle cherche et veut tout ce qui peut la faire vivre, elle prévoit l'orage et la neige, se déshabille et se fait légère dans la jolie région au doux climat, crée une obscurité et une fraîcheur de cave dans les pays de soleil meurtrier, concentre la tiédeur sous la glace, et se revêt d'un manteau couleur de pluie dans les pays tièdes et grisâtres où règne un continuel automne.

Le commencement de toute architecture, c'est le logis façonné par l'homme, l'abri imposé d'abord, puis modifié, perfectionné toujours dans le sens de l'utilité et de la logique. La première leçon que prend l'artiste qui voue sa vie à ce grand art de l'architecture, le premier de tous, celui qui commande tous les autres, cette première leçon lui vient de l'habitation commune, celle où se logent le paysan, l'artisan, le bourgeois. Celle-là a toujours une beauté, une grâce. Qu'elle soit en granit ou en bois, celle-là réalise toujours un style. Le monument qui résumera, proclamera la gloire du pays, naîtra d'elle, deviendra le développement superbe de ce pauvre embryon qui a la qualité de la vie. De l'un à l'autre, l'originalité locale subsistera. Voyez l'habitation et le monument d'Orient, la maison du moyen âge et la cathédrale gothique, le logis de la Renaissance et le château des bords de la Loire, etc.

Faute de fixer tout d'abord cette circonstance capitale du lieu précis, on met donc tout d'abord l'architecte en grand embarras,

on impose à son esprit la fantaisie inutile dans l'indécision, on provoque la construction sans caractère.

Nous pouvons voir les effets d'un tel programme, à l'École des Beaux-Arts. Il y a visiblement la science, la volonté, le soin des détails, dans la plupart des projets exposés. On devine ces élèves ardents à leur métier, désireux de ne rien laisser au hasard. Pourtant, la gêne se révèle, l'idée générale manque, faute d'une solide conception locale, d'une inspiration née de la vérité des choses, d'un accord complet avec une région. Il y a un leurre, sous prétexte de beauté et d'idéal, et c'est une idée d'exercice vain, de force déployée dans le vide, que l'on emporte d'une semblable expérience.

L'École maritime n'accuse son caractère que par un subterfuge. S'il n'y avait un paysage de rochers et de vagues, et si quelque détail ne venait çà et là souligner l'intention, on pourrait se croire en face du monument habituel dont les destinations peuvent être multiples et qui revêt la phy-

sionomie incertaine d'une gare voulue décorative, d'un palais d'exposition internationale, aussi bien que d'une école monumentale. Sans le rôle d'enseignes que jouent des fortifications, des canons, des vaisseaux armés, on pourrait fort bien se croire dans un de ces hôtels colossaux que l'on élève maintenant au bord de la mer, ou devant une maison de jeu ornementée pour le goût de la clientèle cosmopolite. C'est même la conception qui domine et qui paraît devoir représenter, non sans talent, ni sans une certaine grâce affichée et nerveuse, le style élégant de la fin de notre dix-neuvième siècle.

Le concurrent qui semblait devoir mériter le prix, M. Umbdenstock, a fait preuve à la fois de qualités raisonnables dans l'aménagement intérieur, et d'un vrai sens de la grandeur dans le déploiement de la façade, avec ses trois portes triomphales donnant accès à la salle des Fastes. Il n'a pourtant été désigné qu'en troisième place. Avant lui, on a donné le prix à M. Pille, dont la conception fine, distinguée sans doute, rentrait

toutefois dans la série de ces caravansérails internationaux évoqués tout à l'heure. Et même le premier second grand prix est allé à M. Bigot qui s'est surtout ingénié à vouloir le style militaire, une école fortifiée, sans aucun renouvellement. M. Umbdenstock n'a donc obtenu que le « deuxième second grand prix ». C'est ainsi que cela se formule.

§ V. — L'ENSEIGNEMENT DE L'ÉTAT. OPINION D'UN ÉVADÉ

14 décembre 1896.

Le budget des Beaux-Arts pourrait justifier de nombreuses études. Mais il faut ici se borner et aller à la question d'enseignement, qui est d'une permanente actualité.

Sur ce budget de l'enseignement, une seule remarque. Le rapport a accordé au personnel de l'inspection de l'enseignement du dessin et des musées la somme réclamée, soit 32,000 francs, et le regret était exprimé

de ne pouvoir donner davantage. Il s'agit, en effet, d'appointements variant entre 3,000 et 4,000 francs, et il est certain que ce sont là des sommes raisonnables, quelque opinion que l'on ait sur l'enseignement du dessin. Pour les frais divers des inspections et des frais de missions, les 29,000 francs demandés ont été également acceptés, avec cette observation : « Mais il importe, toutefois, de ne faire profiter du crédit dont il s'agit que des hommes d'une science reconnue, d'une valeur incontestée, et non de simples amateurs de tourisme artistique ou des fonctionnaires favorisés, désireux de faire contribuer l'État à leurs dépenses de villégiature. » Rien de plus juste : ce n'est pas lésinerie, c'est contrôle, et le rapporteur et la Chambre accomplissent leur mandat par ces examens et ces observations.

Mais je reviens à la question d'enseignement, à l'enseignement donné par l'Etat. La question de savoir s'il faut continuer de maintenir l'État enseignant n'a pas, il me semble, lieu d'être posée, quand il s'agit de

l'instruction sans diplôme et sans grade. Cette instruction-là est, avec raison, gratuite et obligatoire, car tous la doivent à tous, ce qui est la formule même du rôle de l'État, rôle social, représentatif, et non autre. La société doit à tous les sociétaires la même aide pour la vie. C'est la gratuité. De plus, elle doit défendre la liberté du nouveau venu, et lui apprendre le passé et le présent. C'est l'obligation. (Je définis seulement ici les principes sans chercher à savoir ce qu'ils deviennent dans l'application.)

Or, il doit apparaître nettement que l'enseignement du dessin est dû comme l'enseignement du langage. Le dessin est aussi un langage, et, qui plus est, un langage universel, et même le seul. Il est universel comme la sensation et comme la pensée. Toutes les mains le parlent de la même manière, par le trait, par le modelé, sous l'injonction semblable du cerveau.

Le dessin est donc une possibilité de s'exprimer qu'il faut donner, qu'il faut offrir à l'enfant. Cet enfant ne profitera pas toujours de cette offre, de ce don. Il peut être,

mettons les choses au pis, absolument réfractaire. Mais, pour le savoir, il faut faire l'expérience ; c'est là, n'est-ce pas? une vérité élémentaire.

Il y a, non pas tout à faire, — l'enseignement du dessin existe — mais beaucoup à faire. Cet enseignement est donné ici, il n'est pas donné là. Au village, l'instituteur sait rarement dessiner : il faudrait d'abord apprendre le dessin à l'instituteur. Ailleurs, où l'enseignement est donné, il est bien donné par un homme qui sait, qui aime. A côté, il est machinalement enseigné par un homme qui n'a pas le sens de la forme, qui n'a pas appris à voir, soit que le goût lui manque, soit qu'il doive être rangé parmi ces réfractaires absolus dont il était question tout à l'heure.

Le premier effort devra donc porter sur le personnel enseignant. Ce personnel, il faut le créer où il n'existe pas, l'améliorer où il existe, lui donner conscience de sa fonction, de sa mission. Ici, le budget des Beaux-Arts devient le budget de l'Instruction publique. D'ailleurs, il ne s'agit plus

d'examiner les chiffres. Ce budget de l'Instruction, s'il répond à son but, ne sera jamais trop élevé, et les économies que l'on fera sur la bureaucratie trouveront leur emploi naturel dans l'enseignement.

Tout ceci a trait, si l'on veut, à l'enseignement *primaire* du dessin, et il n'y a pas là, je pense, sujet à discussion. Mais après ?

Après, il arrive ce qui arrive sur tous les chemins du savoir. Beaucoup traînent, restent en route. D'autres accomplissent une étape, apprennent, acquièrent jusqu'à leur dernier jour. Les uns deviennent des artisans spéciaux, s'arrêtent en une région où ils peuvent exercer leurs facultés, vivre leur vie. D'autres parviennent à l'art, en prenant le mot dans sa signification générale, idéale : ils sont des créateurs d'expressions, de beautés nouvelles. Mais, pour tous, architectes, sculpteurs, peintres, artisans, il n'y a qu'un dessin, il n'y a qu'un modelé, il n'y a qu'une manière de concevoir la forme, de distribuer la lumière et l'ombre — et c'est ce dessin qu'il faut mettre à la portée de tous, qu'il faut enseigner comme

on enseigne la parole et l'écriture. Ensuite, chacun en fera ce qu'il pourra.

Voilà donc, pour ce qui concerne l'enseignement du dessin, le rôle de l'Etat défini et admis.

Mais l'État, qui ne remplit encore qu'imparfaitement ce premier rôle essentiel, s'en est arrogé un second, autrement complexe, où son enseignement risque d'être partial et nuisible : il veut donner l'enseignement supérieur, démontrer le style et la beauté, et pour cela il a son École des Beaux-Arts et son Académie à Rome.

Or, le rapporteur du budget des Beaux-Arts nous a dit l'autre jour : « Telle qu'elle existe aujourd'hui, l'École nationale des Beaux-Arts fait faillite à sa destination. »

Pourquoi ?

Parce que « les classes de l'École sont désastreusement encombrées de sujets médiocres qui viennent là tâtonner dans la voie des Beaux-Arts, comme ils auraient pu le faire dans celle de n'importe quel métier ; il en résulte qu'au lieu d'élever à la supériorité artistique une sélection de jeunes hommes

bien doués et suffisamment préparés, l'Ecole accorde légèrement la qualification d'élèves à des centaines de condamnés à l'avortement ».

C'est peut-être une raison, mais M. le rapporteur du budget des Beaux-Arts croit-il que la médiocrité des élèves soit la raison de la faillite de l'École?

La médiocrité de l'enseignement n'y serait-elle pas pour sa bonne part?

Le plus simple, en cette occurence, est de se renseigner auprès de ceux qui savent. Je laisse donc de côté les résultats que je pourrais interroger, interpréter. Je préfère, pour cette fois, l'expérience vitale. Je me suis donc adressé à un évadé de l'École des Beaux-Arts, à un artiste de haute valeur qui est arrivé à une célébrité justifiée.

Il m'a parlé à peu près ainsi, et ses paroles, comme on va le voir, sont très pesées, ses idées très raisonnables :

« Pour juger de la valeur d'un enseignement — m'a-t-il dit — il suffit d'adresser cette question à ceux qui l'ont reçu : Quel

profit d'esprit avez-vous tiré dans le cours de votre vie de ce qu'on vous a enseigné? Quelles sont les choses qui vous ont gêné? Qu'avez-vous retenu et qu'avez-vous rejeté?

» Cette demande, faite à un élève de l'Ecole des Beaux-Arts, qui est supposé avoir réussi comme élève, de façon à ce qu'il n'y ait aucune pensée d'aigreur personnelle, doit nous éclairer immédiatement. Je suis tout à fait sûr que les réponses seraient unanimes et que ceux qui doivent à l'Ecole une situation officielle, comme ceux qui se sont affranchis, répondront de la même façon, les premiers avec un peu de chagrin, les seconds avec justice et indépendance.

» L'essentiel de l'École des Beaux-Arts, ce qui reste entier dans le souvenir de ses élèves, c'est l'atelier où l'on dessine d'après le modèle vivant. La particularité, c'est la gratuité, précieuse pour les élèves sans fortune. C'est uniquement cela, le modèle vivant et la gratuité, qui fait l'École et donne (à ceux qui veulent l'étude) le désir d'y entrer. C'est la nature, simple comme elle se montre partout, qui parle, et son langage

est une force qui rejette loin tout professeur. Le rôle de celui-ci serait précieux s'il se servait de ce spectacle comme point de départ, s'il cherchait, par cette synthèse de la vie, à faire comprendre tout ce qu'elle résume.

» Mais il y a l'institution du Prix de Rome qui domine le professeur comme les élèves. Pour l'un comme pour les autres, c'est un but : pour le professeur, avoir ses élèves primés ; pour les élèves, leur situation faite.

» La préparation au concours de Rome nécessite les exercices de composition, c'est-à-dire l'esquisse. Sur un sujet donné, l'élève compose une esquisse de tableau. Cela paraît tout naturel à première vue. Mais réfléchissez que l'on demande à un jeune homme sans observation, et que rien n'excite à observer, d'inventer des gestes et des mouvements de personnages imaginaires, de les présenter dans des ensembles de colorations et d'atmosphères dont il n'a aucune idée. On se convaincra très vite que ce travail n'est possible qu'en se fondant sur des conventions d'écoles, et, naturellement, en fer-

mant complètement les yeux au spectacle de la vie.

» Chacun sait que les sujets de composition sont tirés de faits assyriens, égyptiens, grecs ou romains. Rien de plus juste qu'un enseignement comporte l'étude du passé : cela est indispensable. Mais ici, ce n'est pas complètement le cas, puisqu'il s'agit de concevoir des œuvres selon les œuvres du passé. Les œuvres des maîtres viennent de la nature, conseillent de retourner à la source où ils ont puisé, et non pas de les imiter. Les Assyriens, Égyptiens, Grecs et Romains créaient, à leur époque, avec la plastique et le costume de leurs contemporains, et n'ont jamais pensé à emprunter aux civilisations antérieures leurs mœurs et leurs dehors. Lorsqu'ils voulaient représenter la beauté universelle, ils choisissaient la nudité. Ces exemples devraient nous éclairer et nous faire trouver étranges des générations d'artistes si informés en archéologie et si fermés à la vie présente.

» Cet enseignement oblige à beaucoup de frais, il y a de nombreux cours portant des

noms sonores et qui n'ont jamais servi à personne. Les professeurs, d'ailleurs, avaient de mon temps très peu d'instants à donner à leurs élèves. C'étaient généralement des artistes très achalandés, qui n'acceptaient leur fonction que comme un titre nouveau à servir à leur clientèle et qui regardaient comme perdu le temps donné à l'enseignement. Aussi ne dépensaient-ils pas plus de deux minutes pour chaque élève. A deux visites par semaine, c'était tout au plus cinq minutes pour chacun; vous devinez quels fruits pouvaient avoir leurs conseils.

» Il y a peu de chances pour que les choses aient beaucoup changé. »

Après une pause, mon interlocuteur reprit :

» L'École des Beaux-Arts est établie sur des intérêts qui n'ont rien de commun avec l'art. Seuls, des intérêts inférieurs sont en jeu. Si les bénéfices matériels étaient supprimés, il n'y aurait ni professeurs, ni élèves. Les professeurs ne croient pas à leur enseignement et les élèves se rendent très vite compte que c'est en dehors de l'École qu'ils

peuvent apprendre leur métier. En somme, tous les envois de Rome sont inspirés par les Salons de Paris, aucun ne continue l'enseignement de l'Ecole. Tous les lauréats de Rome, une fois le prix gagné, cherchent à répudier les traditions de l'enseignement qui leur a valu cette situation.

» On réduirait l'École des Beaux-Arts à un atelier chauffé où, gratuitement, les élèves pourraient dessiner et peindre d'après le modèle vivant, que cela suffirait. Les musées sont là pour l'histoire de l'art. Aux belles époques, il n'en fallait pas plus, et cela nous a valu des chefs-d'œuvre.

» Faudrait-il presser beaucoup les professeurs pour leur faire avouer que, seul, l'apprentissage, tel qu'il se pratiquait dans les ateliers des maîtres du passé, est fécond ? Tous sont de cet avis, et personne n'ose le dire.

» En résumé, on dépense beaucoup d'argent pour un enseignement où l'essentiel coûte très peu, et les hors-d'œuvre inutiles énormément ! »

Je goûtai fort cette conclusion, et je ne trouvai pas hors de proportion la fureur qui s'empara tout à coup de mon artiste si bon raisonneur :

« Le dégoût me pénètre, s'écria-t-il, lorsque je songe à cette plaisanterie de l'École. Je n'ai trouvé là que sottises, et mon seul profit est peut-être d'y avoir été comprimé, d'avoir senti le prix de la liberté. Quand je songe que tout ce qui se passe là consiste à nous faire regarder avec respect les tombeaux, et avec mépris tout ce qui vit, tout ce que l'on aime, je me sens transporté de colère contre ceux qui vous font perdre solennellement vos plus belles années ! »

Telle est ma pièce annexe, vécue et pensée, au budget des Arts, exercice de 1897.

V

TROIS COMPOSITIONS DE PUVIS DE CHAVANNES

14 septembre 1896.

Puvis de Chavannes expose, galerie Durand-Ruel, les trois dernières compositions exécutées pour l'escalier de la bibliothèque de Boston (Etats-Unis).

L'an dernier, et cette année, au Salon du Champ-de-Mars, les premiers panneaux terminés ont été exposés : *les Muses inspiratrices acclamant le Génie*, *messager de lumière*, *l'Astronomie*, *l'Histoire*, *Homère*, *Eschyle*, *Virgile*. C'est la suite de cette grande œuvre : *la Philosophie*, *la Chimie*, *la Physique*.

La suite et l'achèvement sont dignes du début, l'ensemble sera de la plus grande, de la plus sereine harmonie. A n'en pas douter, l'escalier de la bibliothèque de Boston se trouvera paré du même équilibre de formes, du même charme de colorations, de la même poésie lumineuse que l'escalier de notre hôtel de ville, dit escalier du préfet, où la célébration des vertus civiques accompagne l'apothéose de Victor Hugo. Car c'est ainsi, sur place, que l'on peut vraiment se rendre compte de la faculté décorative de l'artiste, du pouvoir qui est en lui d'allier l'évocation des idées générales au spectacle de la vie. Pour deviner ce qui va surgir à Boston, il est indispensable d'avoir vu l'hôtel de ville, plus encore, peut-être, que d'avoir vu les décorations d'Amiens, de Rouen, de Marseille, de Lyon, de la Sorbonne, etc.

Puvis de Chavannes est, en effet, par ses dernières compositions, arrivé à une pure grandeur, à une tendresse naturiste qu'il n'avait jamais si complètement connues. Il a eu, comme tous, son évolution, il a tra-

versé des phases de travail et de découverte où il marquait la conquête nouvelle, le rapprochement, sans hâte et sûrement, vers la beauté plus complète, la vérité mieux définie. Il est enfin arrivé à ces conceptions, de plus en plus résumées, simples, accessibles, où semble se réaliser sans effort ce style tant réclamé, dont on a fait un tel abus théorique, et qui est amené ici par la compréhension toute naturelle des choses. Dans ces œuvres charmantes, élégantes et fortes tout à la fois, observez, en effet, que cet agrandissement de la vision, cette ampleur, cette synthèse, ce style, si vous voulez, ne va pas sans une expression véridique de plus en plus approchée, familière. Dans les panneaux du Champ-de-Mars, comme dans ceux-ci, comme dans ceux de l'hôtel de ville, il apparaît que le soin de Puvis de Chavannes à exprimer la vie se fait de plus en plus respectueux et attendri, humble même, si l'on veut faire tenir dans ce mot l'orgueil et la joie de comprendre.

Si quelqu'un est loin des complications,

des agencements, des obscurités symbolistes, c'est bien cet artiste qui affirme, avec sa violence tranquille, n'avoir d'autre espoir, d'autre ambition que de parler à tous, directement, par des images claires, expressives, délicates sans mièvrerie, éloquentes sans rhétorique. L'idée qui venait au Champ-de-Mars, et qui revient devant les trois compositions dernières, c'est que, non seulement l'intelligence qui irait de pair avec les plus hautes conceptions se satisferait de cette manière de proclamer et d'expliquer les beautés de la nature et la puissance des idées, mais encore que l'intelligence naissante, celle de l'enfant, mise en contact avec ces spectacles, en prendrait une impression profonde et ineffaçable. Que l'on mène devant le *Virgile* le lycéen qui sait les *Georgiques* et a pu apercevoir la grâce savante et l'émotion poétique des pages sur les abeilles, et celui-là comprendra mieux l'écrit, après avoir vu l'image. Et l'enfant qui ne sait rien de Virgile apprendra quelque chose de sa vie, de sa pensée et de son art, en un instant, s'il est apte à comprendre et à re-

tenir, et si les mots essentiels et explicatifs sont prononcés.

Cette tendance à l'universalité, chez Puvis de Chavannes, ne le fait pas, je le sais, comprendre et admettre par tous. De bonne foi, certains s'arrêtent, résistent, ne peuvent s'avouer séduits et conquis. Ces résistances proviennent de l'éducation faussée, elles prouvent qu'il n'est pas si facile de goûter le simple et le beau. Trop de préjugés, d'artifices, d'habitudes, s'interposent entre celui qui regarde et l'œuvre regardée. La diffusion des procédés, la participation d'un grand nombre, sans cesse augmenté, aux pratiques de l'art, ont forcément dénaturé le sens de l'œuvre d'art. Le public s'est amusé de manifestations à côté, de toute cette fabrication de sujets, d'anecdotes, d'aspects, propagés pour le distraire et le gagner. Rien d'étonnant si la vérité des choses dégagée par de grands artistes détonne au milieu de tant d'insignifiances et de recettes. L'art qui s'inspire de la vérité pour aboutir à la beauté a des chances d'apparaître rêche, difficile, barbare, parmi tant de fadaises et

de malices dont nous sommes encombrés.

La définition et la démonstration de cette beauté née de la vérité semblent pourtant sortir d'elles-mêmes des œuvres qui les contiennent, et l'exposition de Puvis de Chavannes en apporte une preuve nouvelle.

L'artiste est certainement très grand, égal à lui-même, dans le panneau de *la Philosophie*. La figure de Platon, celle du disciple qui l'écoute, les personnages qui lisent, qui causent, révèlent immédiatement, par les gestes, les attitudes, les expressions, des préoccupations intellectuelles, de graves spéculations. Tout est ordonné, réfléchi, et même avec quelque chose de prévu. Il est impossible de ne pas apercevoir immédiatement que l'on a devant soi des philosophes qui méditent et discutent, et, dans les deux principaux dialogueurs, un maître et son élève. Qu'il s'agisse de Platon affirmant, en termes vagues et contestables, que « l'homme est une plante du ciel, non de la terre », c'est un incident de l'histoire philosophique, un thème à controverses où l'affirmation

pourrait bien chavirer. Mais la parole de Platon ne détruit pas l'impression née de ce jardin de conversation, de l'abri de cette colonnade, de ces fleurs, de ce bois, et de ce temple juché si superbement sur le roc, en plein éther pâli par la lumière.

La Chimie a pour thème : « Une mystérieuse transformation s'élabore, sous la baguette magique d'une Fée, parmi des Génies attentifs. » La poésie à la fois ingénue et inventive de Puvis de Chavannes montre, ici, perceptibles pour tous, les phénomènes de la décomposition, de la transformation et de la renaissance de la vie, tels qu'ils sont rendus sensibles par les expériences d'analyse, d'action, de combinaison, que sont les expériences de la chimie. Ici encore, l'enfant comprendrait, à voir ces minéraux, bleuâtre, vert, rose, ce fourneau, cet alambic, ces ossements parmi lesquels croissent les fleurs, ces petits Génies attentifs et cette Fée dans le creux des roches, cette belle femme, nue comme la vérité, exacte et harmonieuse comme une force de la nature.

Mais voici où Puvis de Chavannes s'est lui-même surpassé. Dans le troisième panneau, il se trouve qu'il a accompli sans effort ce que beaucoup proclamaient, on ne sait pourquoi, impossible, une allégorie moderne, une représentation de la poésie de notre temps, lequel, à en croire quelques-uns, est un temps sans poésie. Puvis de Chavannes a mieux fait encore : il a donné une image, et une image magnifique, absolue, de la poésie *scientifique* de notre temps. Le premier, lui, le poète des Muses, il a cru sans hésitation que l'art pouvait suivre l'humanité dans sa course, que rien d'humain ne lui était étranger, qu'il devait avoir des ressources infinies pour incarner tous les rêves de l'esprit, calculés, conduits, réalisés en aventures hardies par la science prudente.

C'est ainsi que Puvis de Chavannes se trouve être devenu le poète de l'Électricité, et il a été récompensé de son entreprise, car jamais son art n'a été plus grand, plus complet, plus maître. C'est dans le panneau de *la Physique*, avec les moyens les plus sim-

ples, comme toujours, qu'il a donné cette formule inattendue. Mais si les moyens sont simples, encore fallait-il les découvrir, et de plus, de quel monde de pensées et d'efforts ne sont-ils pas représentatifs ?

Comme texte : « Le Verbe sillonne l'espace, portant avec la rapidité de l'éclair la bonne et la mauvaise nouvelles. »

L'espace, le voici, en un paysage d'une profondeur extraordinaire, avec ces trois éléments : l'air, l'eau, la terre — le ciel, la mer, un lointain versant de montagne couvert d'une forêt, un quartier de roc. Dans le vide, entre le roc et la montagne, un poteau télégraphique avec ses isolateurs et ses fils qui traversent le panneau dans toute sa largeur. C'est sur ces fils que sont lancées la bonne et la mauvaise nouvelles, représentées par deux femmes — l'une vêtue de la couleur du jour, portant le rameau d'or, le visage joyeux, aspirant l'air et la lumière, les yeux regardant au loin — l'autre, vêtue de la couleur de la nuit, se cachant le visage de la main. Toutes deux, de la main droite, tiennent

le fil télégraphique, toutes deux vont de la même vitesse.

Et il y a deux motifs d'admiration dans l'œuvre de Puvis de Chavannes.

C'est, d'abord, cette force électrique, découverte, conquise par l'homme, et que l'artiste rend visible par le soin employé à peindre ces objets, à faire sentir leur beauté, puis par cette sensation incroyable de vitesse, de course éperdue, qu'il a su exprimer. Littéralement, on s'attend à voir disparaître ces deux femmes, lancées à corps perdu dans l'espace. Elles sillonnent l'air, comme des oiseaux rapides, elles ne séjournent pas, elles *passent*, dans le paysage, sur le panneau. Jamais le mouvement n'a été ainsi fixé. Il se produit même ce miracle d'art : c'est que ce mouvement ne lasse pas les yeux et l'esprit, ne finit pas par donner la sensation d'un mouvement immobilisé. On peut regarder aussi longtemps que l'on voudra : toujours les figures arrivent, promptes comme la foudre dont on voit le sillon dans la nuit, et toujours elles vont disparaître.

Le second motif d'admiration, on le prévoit, et il est inutile d'y insister, c'est qu'aucune parcelle de poésie n'est perdue dans cette célébration du savoir, dans cette mise en valeur artistique du travail scientifique. Par ces deux figures : l'une, joyeuse et rayonnante; l'autre, fatale et douloureuse, Puvis de Chavannes a exprimé la somme des joies et des douleurs humaines, et ce thème de l'Électricité qu'il a choisi n'a restreint en rien son sujet, l'a, au contraire, agrandi jusqu'à remplir l'espace.

C'est un point de départ qu'une telle œuvre, et ce sera une des gloires certaines de Puvis de Chavannes que de l'avoir indiqué, alors que sa longue vie de travail, de recherche, ne paraissait devoir le conduire qu'à un point d'arrivée. Mais, pour de tels artistes, il n'y a pas de points d'arrivée, ils sont toujours en voyage, ils vont d'étape en étape. Celle-ci, la dernière accomplie, ouvre un beau chemin à parcourir. Le Maître va continuer sa route, saura démontrer, s'il le veut, les beautés

nouvelles du travail humain. Cela pourra paraître singulier, mais ainsi le veut la logique secrète qui régit les destinées de l'esprit, produit et dominateur de l'univers.

VI

L'AFFICHE MORALE

28 septembre 1896.

Voici donc une occasion où l'art se montre directement aux prises avec le problème de la vie.

Les entrepreneurs de ces « affiches morales », lithographiées d'après la *Sainte-Geneviève* de M. Puvis de Chavannes, et qui ont été apposées sur un mur du boulevard des Capucines (on ne les a pas, je crois, aperçues ailleurs) ont eu, si vagues soient-elles, des intentions de prédication *morale*, puisque morale il y a, dont l'examen peut être réservé. Mais leurs intentions, ici, sont secondaires. Je me méfie de leur enseigne, comme des enseignes équivalentes, et leur

morale, d'ailleurs, n'est pas formulée. La seule importance qui puisse être reconnue à leur entreprise, pour le moment, c'est d'avoir, à leur tour, et avec un moyen moderne, qu'ils ont trouvé à leur portée, essayé d'aborder cette immense question de l'éducation de la foule, qui préoccupe à juste titre tous ceux qui ne sont pas indifférents au drame de la vie sociale et à l'avenir de l'humanité.

On peut se moquer de ces messieurs de la Ligue pour l'Union morale, et il apparaît bien, en effet, que, par plus d'un côté, ils peuvent prêter à la moquerie facile du passant, du journaliste, du chansonnier, du faiseur de revues, du caricaturiste, etc. Pour tous ceux-là, qui vivent du rire, et dont la fonction, d'une certaine manière, n'est pas inutile, M. Paul Desjardins et ses disciples sont de bonnes proies, qui seront bientôt toutes hérissées de flèches et de banderilles.

Rappelez-vous l'aventure de M. le sénateur Bérenger, lequel s'était indigné des processions de femmes nues du bal des

Quatre-z-Arts et de diverses autres manifestations de la plume et du crayon, empreintes du même dévergondage. A-t-il été assez houspillé, M. le sénateur Bérenger ? Est-il devenu assez un personnage légendaire ? On en a fait, dans les petits journaux, dans les revues, une sorte de Tartufe, qui serait devenu pasteur protestant, et qui aurait cherché toutes les occasions de proclamer son horreur de la femme et de l'amour, enragé de toutes ces images blessantes, nudités entières ou fragments de nudités, seins, épaules, cuisses, mollets, etc., etc.

On peut imaginer, sans connaître M. Bérenger, que le portrait n'est pas ressemblant. L'honorable sénateur, je le gagerais, n'est nullement hostile aux œuvres de la littérature et de l'art qui célèbrent la beauté, l'amour, la passion. Il aurait chez lui, dans son salon, dans son cabinet de travail, quelque femme nue, élégante ou forte, une fine Diane ou une Vénus bien râblée, que je n'en serais aucunement surpris. Et il aurait plaisir à la contempler, à savourer de l'œil, et même de la main, cette plénitude des formes

et ce charnel équilibre de la beauté, empreints aux grandes œuvres de la statuaire, qu'il ne ferait qu'exercer son droit d'honnête homme. Il est à peu près évident qu'il ne se reconnaît pas dans l'image bégueule, prude, sottement indignée, qui a été donnée de lui. Il est devenu une actualité, et son personnage a été déformé, voilà tout.

C'est la même aventure, exactement, qui arrive à tous ceux qui s'avisent de jouer un rôle public, et ils ne doivent ni se plaindre, ni s'étonner. Ils étaient prévenus d'avance de leur sort par le sort advenu à leurs prédécesseurs, et ils se trouvent, comme de juste, logés à la même enseigne. Il faut en passer par cette déformation. Tout se remettra au point plus tard. Il n'y a qu'à attendre. Chacun vaudra par ses œuvres, reprendra sa vraie physionomie. Tout homme, a-t-on dit, travaille à sa propre statue.

Dans l'avenir, M. le sénateur Bérenger ne sera donc pas le quaker ridicule de nos revues de fin d'année. Il apparaîtra plus justement comme le législateur de la troisième République ayant attaché son nom à la loi

la plus juste, la plus prévoyante, la plus humaine, votée depuis vingt-cinq ans, celle qui peut annuler la première condamnation encourue par un homme, lui laisser ouvertes la porte du rachat, la grande route de la vie. Voilà une loi *morale*, s'il en fût jamais.

Il faut souhaiter que M. Paul Desjardins découvre et fasse accepter une loi équivalente. Cela vaudra mieux que tous les programmes. Pour le moment, il n'en est pas là. Voilà des années qu'il annonce le projet de faire triompher parmi nous la morale et l'idéal, sans nous donner d'autre définition du but qu'il poursuit et des moyens qu'il compte employer pour y parvenir. Enfin, cette fois, voici un de ces moyens : c'est l'affiche morale. Va pour l'affiche morale et l'exhibition d'un Puvis de Chavannes en plein boulevard des Capucines.

M. Desjardins n'a pas, ce faisant, transporté des montagnes, changé la face du monde, c'est entendu. Mais tous ces cataclysmes ne sont pas nécessaires. L'humanité, comme la nature, travaille lentement.

Si M. Paul Desjardins a simplement voulu marquer qu'il entendait travailler, selon ses forces, à l'œuvre de l'éducation générale, il n'y a pas de meilleur, de plus juste dessein, et il sera difficile aux plus ingénieux de trouver des objections à lui opposer.

Tout ce qui pourra lui être dit, c'est qu'il commence une besogne inutile, ou tout au moins incertaine, et que ses placards n'auront pas d'autre résultat que de provoquer la curiosité.

Mais cette curiosité, n'est-ce pas déjà un résultat? La provoquer, n'est-ce pas commencer d'émouvoir les indifférents? Il ne faut pas en demander davantage. Le cheminement se fait ensuite, lentement. Il y a un proverbe qui dit : Paris ne s'est pas fait en un jour. Rien ne s'est fait, rien ne se fera en un jour. S'il s'est trouvé, parmi les nombreux passants qui ont stationné, boulevard des Capucines, devant les trois fragments de la *Sainte-Geneviève*, de M. Puvis de Chavannes, lithographiés avec infiniment de talent expressif par M. A. Lauzet, s'il s'est trouvé parmi ces passants un seul individu

qui ait été intéressé au delà d'une première et superficielle curiosité, et qui soit allé, de là, au Panthéon, voir l'œuvre originale de l'artiste, et du Panthéon au Louvre, et du Louvre à la Bibliothèque, pour apprendre quelque chose de cette histoire de l'Art, qui se confond avec l'histoire de l'Humanité, alors, M. Paul Desjardins a atteint son but. Il peut s'estimer heureux, continuer sa propagande.

Pour l'objection : que faire œuvre éducatrice est une besogne inutile, on peut y répondre, parce qu'il est toujours utile de répondre; mais, franchement, ceux qui veulent ici discuter, ergoter, ont-ils bien pris la peine de réfléchir? L'œuvre éducatrice existe depuis que l'instinct humain est aux prises avec les choses, depuis qu'un être a communiqué à un autre être sa découverte, sa sensation. Cette œuvre s'est faite obscurément, logiquement, sans un arrêt, sans qu'il y ait eu d'éducateurs déclarés. Ils existaient quand même. Tenez pour certain que l'humanité des cavernes comptait des éducateurs. Le père, la mère donnaient à leurs

petits des notions des choses. Ils donnaient ce qu'ils savaient. Donnons ce que nous savons.

Pourquoi cette œuvre s'arrêterait-elle précisément au temps où l'humanité prend conscience d'elle-même, de sa destinée? Parce qu'il s'est formé une élite parmi la foule, tout s'arrêterait? Cette élite deviendrait la caste fermée qui estimerait dangereux ou tout au moins inutile de faire participer les masses au savoir acquis, aux notions transmises par la tradition des siècles et par les recherches de chaque jour.

Allons donc! cette conception de la science fermée, de l'art fermé, de l'art pour l'art, pratiquée par quelques adeptes, à l'écart, comme s'il s'agissait de rites mystérieux, est une conception baroque, enfantine, dépassée par la vérité de la vie. Heureusement, même pour ceux qui la pratiquent, car s'ils parvenaient à se placer sous cette idéale cloche pneumatique, où ils seraient privés de l'oxygène universel, ils ne tarderaient pas à se raccornir, à se dessécher, et leur art tomberait en poussière. Rien n'existe

sans communication traditionnelle avec l'humanité qui a vécu, sans communication présente avec l'humanité qui vit. Nulle œuvre n'est un commencement et une fin. Tout est transition. Tout instant a sa beauté, par ce qu'il continue, par ce qu'il annonce.

Il n'est donc pas inutile, comme le disent les artistes qui oublient leur origine, d'envoyer les passants aux musées. Ils pourront y apprendre à se connaître eux-mêmes en apprenant à connaître tous les artistes qui leur présentent l'univers, réfléchi par leur esprit. Jouir de l'œuvre des artistes, c'est collaborer pour sa part à cette œuvre, puisque c'est lui donner une extension, puisque c'est prolonger la création qui est en germe en elle. Si ce que l'on a dit de la nature est vrai, qu'elle n'existerait pas si nous ne la voyions pas, si nous ne la réfléchissions pas en nous-mêmes, cela est vrai aussi de l'œuvre d'art, qui ne peut vivre, c'est-à-dire agir, que par le contact humain.

Que les affiches morales apprennent donc,

à ceux des passants qui l'ignorent, l'existence de l'art. Il y a l'affiche de Puvis de Chavannes. On en annonce une autre, d'Eugène Carrière. C'est parfait. Ce qui est imparfait, c'est l'enseigne, c'est ce mot de *morale* qui prête à l'équivoque, qui annonce, pour les uns, un prêche contre les mauvaises mœurs, et, pour les autres, on ne sait quelle arrière-pensée d'évangélisme, de néo-christianisme. Si M. Paul Desjardins et ses adeptes travaillaient simplement pour l'émancipation humaine, en dehors de toutes les préoccupations religieuses et moralisatrices, leur œuvre serait autrement vivace et féconde. En réalité, c'est à cela qu'ils vont, puisqu'ils se réclament de l'art, qui est la plus libre, la plus grande, la plus vraie des religions humaines. Qu'ils se définissent donc une bonne fois courageusement, virilement, sans souci de la mode mystique, déjà épuisée et agonisante.

VII

UN MUSÉE REMBRANDT EN HOLLANDE

2 novembre 1896.

Une circulaire intitulée : *Un Musée Rembrandt*, datée de La Haye, et signée par M. Ph. Zilcken, artiste hollandais, d'un talent honorablement connu, vient d'être envoyée à toutes personnes qui peuvent être intéressées par la question : artistes, hommes de lettres, écrivains d'art, journalistes, amateurs. Tous ceux qui sont inscrits dans l'une de ces catégories, en Europe, et, je crois bien, en Amérique, ont été invités à réfléchir sur cette circulaire, à la communiquer, et à répondre dans la langue qu'ils préfèrent. Je vais donc, l'ayant reçue, la

faire connaître aux lecteurs de ces cha pitres; je donne à ces lecteurs l'adresse de M. Ph. Zilcken : Hélène-Villa, La Haye (Hollande). C'est à lui qu'ils pourront faire savoir leur sentiment, soumettre leurs observations. Et c'est ce que je vais faire, pour ma part, en usant de la voie indirecte de l'imprimé avec l'espoir que l'opinion ainsi formulée parviendra à celui qui la demande.

Il importe tout d'abord d'exposer complètement l'idée dont l'artiste hollandais s'est fait le propagateur. Cette idée a été émise par le rédacteur en chef du journal hebdomadaire le plus répandu des Pays-Bas : le *Amsterdammer Weekblad*, et M. Zilcken nous apprend qu'aussitôt la proposition a trouvé un appui chaleureux.

Cette proposition, en son essentiel, se présente ainsi :

Fonder un Musée Rembrandt, consacré exclusivement à Rembrandt.

Il reste à dire pourquoi et comment la création de ce musée spécial.

Sur la première considération inscrite

dans la circulaire et qui a trait au musée actuel d'Amsterdam, rien à objecter : « Il est superflu, dit M. Zilcken, de vous rappeler l'éclairage et l'emplacement défectueux du Musée de l'État à Amsterdam, tout spécialement à l'égard des incomparables chefs-d'œuvre de Rembrandt. La presse internationale a unanimement démontré ces défauts dans des études considérables de ses meilleurs spécialistes, dès l'ouverture de ce Musée important, qui pèche par la non-réussite de son but même : la salle bâtie en l'honneur du plus grand peintre de la Hollande, vers laquelle converge le bâtiment tout entier. »

Or, la plupart des tableaux de Rembrandt qui se trouvent dans ce Musée mal construit et mal éclairé appartiennent à la Ville d'Amsterdam, qui a le droit de les réclamer à l'État et de les placer ailleurs. C'est à cette première opération que la Ville est conviée par le rédacteur en chef de l'*Amsterdammer Weekblad*, par M. Ph. Zilcken, et par nombre d'artistes. Rien à dire. Amsterdam trouve ses Rembrandt mal exposés,

les reprend à la Hollande, les place dans un milieu plus favorable.

Mais une idée mène à une autre, et les réformateurs en sont arrivés à exprimer le vœu suivant : qu'il soit fondé un Musée spécial, que l'on y réunisse la majorité des œuvres de Rembrandt qui sont en Hollande, *sinon toutes ces œuvres.*

C'est contre cette proposition que je m'inscris. Peut-être ce vote négatif va-t-il se trouver étouffé sous un nombre immense d'adhésions. Je l'admets fort bien et je me résigne d'avance à avoir tort, ou raison, contre tout le monde. On me demande mon opinion, je la donne, et voilà tout. Mais enfin, si ce libre scrutin, d'une très bonne, très juste inspiration, n'est pas encore clos, ou si l'on peut y revenir, je demande à expliquer mes raisons à ceux qui vont adhérer, ou qui ont déjà adhéré, un peu vite.

Il est certain qu'au premier abord l'idée est plaisante, de réunir dans la même maison toutes les œuvres de Rembrandt possédées par la Hollande. D'autant plus que l'on

promet et annonce, pour ce Musée idéal, une construction et un aménagement logiques. On ne le bâtirait pas, « selon l'usage et le style courant, avec une lumière froide et des salles d'honneur, mais plutôt comme une maison avec des chambres de grandeur moyenne, dans le goût de l'époque où vécut et peignit Rembrandt, avec un éclairage autant que possible identique à celui dans lequel il exécuta ses immortels chefs-d'œuvre, afin que ceux-ci apparaissent tels qu'ils furent dans l'atelier du peintre. »

Ceci est parfait, et il ne viendra à personne l'idée de s'élever contre ces dispositions auxquelles trouvent leur compte l'art et la raison. Il va sans dire que chaque chambre d'un tel logis serait proportionnée à la grandeur et à l'effet des œuvres réunies. On ne saurait exposer les toiles de grand format, où vivent des personnages de grandeur naturelle, comme on exposerait un tableau minuscule, où se révèle une mystérieuse silhouette sous un rayon de lumière. Cela n'est pas dit, mais cela est forcément sous-entendu. L'aménagement serait résolu au

moment de détailler le plan de ce Musée intime, de cette habitation de Rembrandt.

Tout cela, encore une fois, est très bien pensé, devra être mis à exécution s'il est donné suite au projet. Mais c'est le troisième article de la circulaire qui représente, à mon avis, l'innovation fâcheuse, la mauvaise révolution. Il est ainsi conçu :

« Tâcher de réunir dans ce Musée tous les tableaux du Maître que possède encore la Hollande : la *Ronde de nuit*, les *Syndics*, les *Leçons d'anatomie*, les quatre tableaux de la collection Six, les cinq du docteur Bredius, ceux de la collection Steengracht, de la famille van Weede van Dijkveld et du Jhr. Harinxma thoe Sloten. »

Les auteurs du projet permettront de leur faire remarquer qu'ils obéissent à la manie centralisatrice qui sévit en ce siècle. Que la ville d'Amsterdam reprenne ses tableaux et les garde, soit. Mais qu'elle convie ensuite l'État à s'emparer de toutes les toiles de Rembrandt pour les classer dans le même local, voilà qui est porter

une atteinte irrémédiable à la vie hollandaise disséminée, localisée sur différents points du territoire.

Qu'il soit permis de ne pas parler en touriste qui aime expédier vite la besogne de voir, et qui trouverait tout à fait commode de s'en aller directement vers la ville où seraient les Rembrandt pour les voir tous en la même journée, la même visite, entre le déjeuner et le dîner, et même entre deux trains. Ma foi! non. Tant pis pour ce touriste-là, si pressé, si expéditif. Ou plutôt, tant mieux pour lui. Car, s'il tient à connaître Rembrandt, il le cherchera là où il est, et il apprendra peut-être ainsi à mieux le connaître. Car, en même temps qu'il voyagera pour découvrir l'œuvre de Rembrandt, il découvrira la Hollande, qui a bien aussi son importance dans la formation de la pensée et dans les manifestations du génie du grand homme.

Voyager de nuit pour gagner du temps, débarquer au matin dans une gare qui ressemble à toutes les gares, se précipiter à l'hôtel et de là au Musée, pour repartir en-

suite comme on est venu, c'est une manière. Mais c'en est une autre, préférable, que de circuler un peu de ville en ville et par la campagne, de s'imprégner de la vie d'un pays, de pénétrer dans l'intimité d'une œuvre par ses entours. Et même, dans une seule ville, il semble qu'il y ait avantage à courir les rues, à chercher la vieille maison qui contient encore un Rembrandt, dans un vieux cadre, auprès des meubles de la même époque, chez des descendants des collectionneurs qui ont été chercher le précieux tableau dans l'atelier de l'artiste.

De plus, dans chacun de ces Musées des petites villes, il y a les prédécesseurs et les successeurs de Rembrandt, ses maîtres, ses élèves, ses amis. L'art hollandais n'a pas occupé une période si considérable qu'on ne puisse rassembler dans le même local ce que chaque ville en possède. C'est aussi une série qui a son prix, c'est Rembrandt avec son point de départ, son parcours, son point d'arrivée. Non, décidément, ce Musée Rembrandt, avec Rembrandt tout seul, ne me communique pas l'enthousiasme qu'il a

donné aux excellents artistes de la Hollande, si bien intentionnés.

Et d'ailleurs, dans quelle ville installer ce Musée ? La circulaire ne le dit pas, mais c'est d'Amsterdam, à n'en pas douter, qu'il s'agit. Amsterdam est la ville importante, et Rembrandt y a habité, il est vrai. Mais La Haye, de moindre population, n'en est pas moins la capitale, la résidence royale, et ce Musée Rembrandt aiderait à marquer la préséance, à faire triompher la doctrine de centralisation qui est, malgré tout, en jeu. Et il y a encore Leyde. Si Rembrandt a habité Amsterdam, il est né à Leyde, et c'est une raison de revendiquer la fondation future, pour un conseil municipal bien avisé.

On a beau retourner, examiner la question, il est difficile, et j'oserai dire impossible, de découvrir un argument favorable. Celui qui sera mis en avant, la centralisation des œuvres de Rembrandt, ne pourra jamais être valable, puisque jamais ces œuvres ne pourront être réunies à demeure dans le même Musée. Il y en a en France et en Allemagne, en Espagne et en Russie,

en Angleterre et en Amérique. Ce ne serait donc jamais qu'une œuvre très fragmentée qui apparaîtrait au Musée spécial projeté.

Par contre, il est deux autres articles de la circulaire, les deux derniers, auxquels il ne faut pas mesurer l'approbation. L'un est rédigé ainsi : « Joindre à ces œuvres, célèbres dans le monde entier, tout ce que l'on pourrait réunir en fait de dessins et d'eaux fortes de Rembrandt et, en plus, donner un aperçu complet de l'œuvre du Maître depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort, au moyen des admirables reproductions mécaniques que l'on peut actuellement obtenir partout. » Sauf que l'on peut au moins adjoindre aux « admirables reproductions mécaniques » tant de gravures sur bois et à l'eau forte exécutées d'après les œuvres de Rembrandt par nombre de bons artistes, ce premier article ne doit pas être perdu, non plus que ce second article : « Dans ce même Musée, créer une bibliothèque qui contiendrait *tout* ce qui a été publié sur Rembrandt dans tous les pays du monde : le tribut d'hommages de deux siècles. »

Voilà un Musée Rembrandt facile à réaliser, non seulement à Amsterdam, mais dans toutes les grandes villes européennes. Le modèle existe à Anvers, pour Rubens, et il serait à souhaiter, pour l'éducation et le plaisir des visiteurs, que la biographie de chaque grand artiste fût ainsi constituée par des dessins, gravures, photographies, livres, etc.

La circulaire se termine à peu près ainsi : « Veuillez maintenant, monsieur, en m'écrivant votre opinion sur cette belle tentative, contribuer à sa réalisation en prouvant qu'elle trouve, dans tous les pays civilisés, une approbation que je suis convaincu de trouver à l'étranger aussi enthousiaste qu'en Hollande, parce que Rembrandt n'est pas un peintre exclusivement de son pays, mais qu'il appartient au petit nombre de génies dont les œuvres, comme celles d'Homère, de Gœthe ou de Shakespeare, rayonnent sur le monde intellectuel tout entier. »

C'est parce que cette admiration, si justement ressentie et si noblement exprimée, est partagée ici, que j'ose supplier la Hollande de montrer moins d'enthousiasme

pour la réunion de ses Rembrandt sur le même point, en un classement administratif. Qu'elle garde au contraire jalousement, dans chaque ville, dans chaque maison, ce qui en fait l'ornement et la fierté, le chef-d'œuvre qui rayonne depuis plus de deux cents ans à la même place.

Et si les partisans du Musée Rembrandt veulent permettre qu'il leur soit suggéré un moyen de centraliser l'œuvre du grand artiste, pourquoi n'emploieraient-ils pas leur activité à installer un Musée Rembrandt incomparable?

Pourquoi ne tenteraient-ils pas de réunir, pendant un temps à fixer, quelques semaines, quelques mois, dans une petite ville de Hollande, toutes les œuvres de Rembrandt dispersées dans le monde entier? On n'ose pas aborder de telles idées, tenter de telles entreprises, et cela, pourtant, serait si facile. Ce sera jeu d'enfant, dans l'avenir, que ce voyage des œuvres d'art, et il pourrait en être ainsi dans le présent. Que l'on ne voie pas ici désaccord d'idées entre le désir exprimé par cet article de voir

les chefs-d'œuvre rester où ils sont, et cette conclusion qui réclame la mise en mouvement de ces mêmes chefs-d'œuvre. Une telle manifestation internationale se présente forcément avec un caractère d'exception, et lorsque les tableaux reprendraient leurs places, après un mois ou deux mois d'absence, tout le monde aurait bien davantage le sentiment de la vie locale. Il faut prendre l'idée du dehors et de l'étendue pour savourer le charme de ce que l'on possède chez soi.

D'ailleurs cette exposition, en Hollande, constitue le seul moyen de contempler, réunie, dans son ordre, l'œuvre de Rembrandt. L'occasion pourrait être la célébration du troisième centenaire de la naissance du peintre, en 1908. Nous avons devant nous onze années pour tout obtenir, tout préparer. Ce n'est pas trop.

VIII

DE PARIS A BERLIN

10 janvier 1897.

L'exposition, galerie Durand-Ruel, d'une trentaine de toiles d'Édouard Manet, parmi lesquelles le *Déjeuner sur l'herbe*, la *Femme en costume d'espada*, la *Chanteuse des rues*, m'amène, et en amène bien d'autres, à formuler les réflexions suivantes sur un sujet assez important.

Ce sujet est l'attitude de l'Administration des Beaux-Arts vis-à-vis des artistes nouveaux.

Depuis un siècle (car il s'agit de réflexions d'ordre général), l'administration, en France, est probablement chargée de représenter la majorité, et il faut bien re-

connaître qu'elle la représente trop. La majorité, en art, représente le goût moyen, et la définition est modérée. Cette majorité, par un phénomène d'entendement et d'éducation qu'il suffit de constater, accepte la beauté de l'art du passé, ne proteste pas contre les œuvres des musées, et même les admire, établit la loi en acceptant le fait accompli. Mais, s'il s'agit de juger la production nouvelle, celle qui s'ajoute à la tradition, qui continue le passé, cette même majorité avoue son incertitude, confesse son erreur, crée la mode, acclame l'habileté ou l'insignifiance, préfère Delaroche à Delacroix, Meissonier à Millet, Cabanel à Manet.

Quelques années après ces maladies de l'engouement, après ces apothéoses du factice, la vérité réapparaît, se fait jour, on ne sait comment, par la seule force qui est en elle, reprend tranquillement sa place, et tout ce qui n'était qu'apparence s'effondre misérablement.

C'est l'histoire de tous les instants, en notre temps de lutte sociale, où chacun

combat contre tous. Il serait facile d'en apporter de nombreuses preuves par de simples biographies de grands artistes de ce temps.

Là, nous nous trouvons en présence de l'État, représentant de tous, et de son Administration déléguée.

Cette Administration, que doit-elle faire ? et que va-t-elle faire ? Se mettre à la remorque d' « aujourd'hui » ou prévoir « demain » ? Voudra-t-elle faire œuvre de mode, qui dure une minute, ou faire œuvre d'histoire, qui dure les siècles ?

Il semble que l'hésitation ne soit pas possible.

En effet, il n'y a pas eu d'hésitation : on s'est trop souvent mis à la remorque, on a presque toujours fait œuvre de mode.

Choisissons deux périodes, deux exemples.

Quelle fut l'attitude de l'Administration, du comité directeur des Musées, vis-à-vis des artistes qui créèrent l'école de paysage de 1830 ? Le musée du Luxembourg a possédé quelques-unes de leurs œuvres, qui

sont aujourd'hui au Louvre. Mais personne ne viendra dire que ces œuvres sont en quantité suffisante et de qualité supérieure, au point de raconter l'histoire du glorieux temps qui les a produites. Où est-elle donc, cette histoire? Elle est, pour la plus grande partie, en Amérique, et pour une autre partie, dans des collections particulières, qui s'en iront, elles aussi, en Amérique. Nous possédons quelques tableaux de Corot, les uns charmants, empreints d'émouvante poésie, les autres inférieurs. Nous avons trois ou quatre tableaux de Millet, qui seraient intéressants dans un ensemble (je ne parle pas du dernier acheté, faux ou médiocre), mais qui ne sauraient donner, à eux quatre, une idée de Millet. Tout l'essentiel de l'œuvre de Corot, ses plus belles, ses plus harmonieuses pages, et tout l'essentiel de l'œuvre de Millet, évocation de notre sol, de nos gens, nous pourrions l'avoir aussi. Au temps où les artistes vivaient, à quoi songeaient donc les représentants administratifs de l'État français? Qui encouragea les débuts de Corot? Qui aida Millet?

Et l'admirable Daumier, aussi grand peintre que grand dessinateur et caricaturiste historien, qui s'avisa de sa peinture? Personne.

C'était une leçon, et une forte leçon, la gloire donnée à tous ces dédaignés par l'opinion publique en retard, et qui fait, en somme, loyalement son métier d'opinion en ne venant aux choses que lorsqu'elle commence à les comprendre. Mais il y avait une autre opinion, en avance, celle-là. Delacroix, Corot, Millet, Daumier, avaient leurs admirateurs, leurs amateurs, pas toujours très fortunés, et qui leur payaient à peu près le prix de leur temps, le prix de leur vie, leurs dessins, leurs esquisses, leurs tableaux de chevalet. Mettons que cela soit suffisant, que l'artiste ne demande pas, n'ait pas à demander d'autre rémunération : c'est admissible. Mais encore, et à plus forte raison, pourquoi l'État n'était-il pas parmi ces amateurs amis, si bien accueillis ? Pourquoi était-il avec l'opinion en retard, au lieu d'être avec l'opinion en avance ?

Quelques années se passent, la même situation revient. Tout un groupe d'ardents

artistes, révolutionnaires comme leurs prédécesseurs, reçoit le même accueil, que dis-je ? reçoit un pire accueil. Pour rester dans le sujet et ne pas refaire une histoire connue, où sont les tableaux d'Edouard Manet, de Degas, de Claude Monet, de Paul Cézanne, de Renoir, de Pissarro, recueillis par l'Administration des Beaux-Arts, réservés pour le musée de l'avenir ? C'est à grand'-peine si l'*Olympia* a pu entrer au Luxembourg, et le même Luxembourg ne doit qu'au legs Caillebotte de ne pas être privé de tout résumé de cette nouvelle admirable période d'art. C'est également en Amérique que les futurs historiens de notre siècle devront aller s'enquérir.

Avant les deux circonstances où elle a eu la main forcée, l'Administration ne s'était jamais informée de ces artistes de notre temps qui vivaient solitaires, enfermés dans leur œuvre. Depuis, elle s'est émue, elle est allée au-devant de Renoir, de Whistler, de Carrière... Qu'elle ne reste pas en chemin, qu'elle craigne, pour l'avenir, d'apparaître timide et ignorante, parce

qu'elle aura craint de s'opposer à une opinion régnante, à la mode qui régit les Salons annuels et les petites chapelles mondaines. Le directeur du musée de Berlin, M. von Tschudi, lui donne l'exemple, et, mieux que nos généraux de 1870, nos peintres entrent dans la capitale de l'Allemagne. Il y a trois mois, un admirable tableau : *Dans la serre*, où Édouard Manet réalisa le style moderne, était acquis par M. von Tschudi. Il y a quelques jours, cette peinture de sourde et rare somptuosité : *Femmes causant*, de Degas, et ce paysage de pure lumière : *Vue de Vetheuil*, de Monet, allaient rejoindre le tableau de Manet parti en éclaireur. De telles conquêtes sont fructueuses, font plus que la politique pour le triomphe de la raison et de la beauté, et pour la paix du monde. C'est la belle et forte lutte de l'émulation.

Sait-on cela aux Beaux-Arts ? Oui, sans doute. Sait-on aussi qu'à Dresde, à Munich, des œuvres de Rodin, Carrière, Raffaëlli, et d'autres peut-être que j'ignore, ont été acquises, placées aux musées. Et sait-on

encore la présence à Paris de ces deux chefs-d'œuvre : la *Femme en espada*, souple, vivante, rayonnante de jeunesse, et la *Chanteuse des rues,* magnifique de sobre peinture, de juste mouvement, et d'expression belle et douloureuse, inoubliable ? Sait-on que ces deux toiles, qui devraient être à la France, qui font partie de l'histoire de la peinture française, risquent d'aller à l'Amérique, à l'Allemagne, si personne, ici, n'a le pouvoir de les retenir. On les achètera plus cher que ne les aurait vendues Manet, en 1862. Qu'y faire? C'est devenu valeur marchande, enjeu de spéculation. A qui la faute? Et l'Administration d'aujourd'hui n'est-elle pas pour réparer les tristes bévues, les lourdes fautes de l'Administration d'hier ? Je demande nettement, sans m'embarrasser d'aucunes considérations autres, que ces deux chefs-d'œuvre de Manet soient acquis par le Louvre.

S'il y a indifférence et refus, c'est le présage d'une continuation d'hostilités contre les artistes qui surgiront demain. S'il est déclaré que nos richesses artistiques accom-

plissent une œuvre bonne à New-York, à Boston, à Berlin, c'est une opinion qui est défendable. Mais si elle est admise, c'est la liberté de la lutte pour l'art qui est proclamée et c'est, logiquement, l'arrêt de mort de l'Administration des Beaux-Arts. Car elle ne saurait avoir pour mission de rester neutre lorsqu'il s'agit de l'art véridique et original, et de se révéler agissante seulement lorsqu'il s'agit de favoriser l'ordinaire et le médiocre. Au moins, qu'elle laisse aller les combattants sur le champ de bataille international.

SALON DE 1896

I

AU CHAMP-DE-MARS

§ 1. — SIGNIFICATION IDÉALE DES SALONS

Les crises politiques, les événements parlementaires, l'appréhension de l'avenir, l'agitation du monde des affaires, la vie de perpétuelle inquiétude de la foule, n'empêchent pas que l'art n'ait ses journées annuelles.

Cette fête du vernissage, fort comique à certains égards, comme toutes les scènes de comédie sociale où se pavanent les vanités, où se manifeste l'enragé désir de paraître, est néanmoins intéressante, et même

touchante, à d'autres points de vue. Or, c'est peut-être bien se tromper que de regarder avec dédain toutes les manifestations de la vie publique, et même celles qui relèvent particulièrement des mœurs et des modes parisiennes. Il y a toujours plusieurs causes aux déplacements de public, et mieux vaut, après tout, se prononcer pour la cause supérieure, si on peut arriver à l'entrevoir. Ici, il semble qu'elle doive exister.

Sans aucun doute, l'ouverture du Salon signifie une accalmie, et, malgré les ressemblances de la figuration et des allures, le prétexte qui détermine la réunion est tout de même d'ordre plus relevé que pour les séances du concours hippique ou la réunion du Grand Prix de Paris, par exemple.

C'est, malgré tout, une pure idée, une façon d'abstraction, une convention d'idéal, si l'on veut, qui fait que tous ces gens se mettent en route et se trouvent exacts au rendez-vous.

J'entends bien, et je redirai moi-même ce que j'indiquais tout à l'heure, qu'il y a l'obéissance à un décret de la mode, un

désir de promenade, et la fièvre de toilette nouvelle qui anime la femme. Il y a aussi l'intérêt : où ne le trouve-t-on pas, cet intérêt, absolument nécessaire à l'action, à la vie ? Mais en supposant qu'il n'y ait que ces raisons pour rassembler les foules des vernissages, il n'en resterait pas moins la raison idéale et mystérieuse, l'ordre obscur auquel tous obéiraient alors sans le savoir, et qui leur est donné par l'Art, c'est-à-dire par la plus subtile et la plus durable émanation de la pensée humaine, par cette pensée que rend visible l'œuvre plastique, révélant par son apparition même la vérité qu'explique le livre et que chante la musique.

Voulez-vous tout de suite la preuve que ces foules se dérangent pour une raison supérieure ? Elle vous sera donnée par le spectacle lui même, et à première vision.

Il n'y a pas seulement la signification d'ensemble du labeur représenté par le Salon. Il est une œuvre qui vaut d'être citée à part, pour mieux établir cette mystérieuse

et certaine influence de l'Art indiquée tout à l'heure. C'est l'œuvre de Puvis de Chavannes : les cinq *Panneaux pour la décoration de la Bibliothèque de la ville de Boston.* Elle peut être tout d'abord choisie comme le thème véritablement supérieur de cette courte démonstration.

D'une façon absolue, M. Puvis de Chavannes dit aux visiteurs ce qu'est le rôle de l'art.

Ce rôle, c'est de tout faire apparaître en une image.

Les sujets ici choisis : l'Astronomie, l'Histoire, Homère, Eschyle, Virgile, se présentent immédiatement aux yeux et à l'esprit comme des résumés indéniables. Il a fallu que l'humanité vécût, observât, pensât, agît, pendant des siècles, pour que ces images fussent aujourd'hui possibles, pour que le peintre pût créer ces pages si complètes.

A mesure que l'on regarde, que l'on pénètre dans ces savantes compositions, on s'aperçoit qu'elles rassemblent, avec une infinité de détails essentiels, des raccourcis

du monde. La nature y est présente, en une incomparable magnificence. Tout ce qui constitue un paysage est évoqué, non par des signes, mais par des réalités : l'éther, le nuage, la vague, le ruisseau, la prairie, les pierres, les fleurs, les arbres. La rencontre des choses et de la lumière est marquée d'une vibration particulière. Et, enfin, l'éveil et la marche de la pensée humaine sont dits avec une netteté absolue par la représentation des bergers de Chaldée, des grands poètes, et de cette figure de l'Histoire qui signifie la découverte du Passé, par où l'humanité prend conscience d'elle-même.

Il est certain que tous ceux qui viendront regarder, contempler ces cinq panneaux, ne se rendront pas un compte exact de la force d'art ici dépensée. Le plus compréhensif des admirateurs peut bien non plus ne pas tout pénétrer. Et même, si l'on veut, il peut, il doit y avoir chez Puvis de Chavannes une part d'heureuse inconscience dans la production, un travail qui se formule et s'achève, savamment sans doute,

mais par une force d'instinct qui mène l'homme. Tout cela peut être admis, et admis aussi qu'il serait possible de rédiger des critiques, de disputer sur tels détails.

Ceci dit, j'en reviens à la foule du vernissage, et à tous ceux qui viendront ici, aux femmes même frivoles, aux enfants aussi dont les regards sont distraits. Il est impossible que tous ne reçoivent pas une impression, qui durera peu ou longtemps, de cette rencontre avec l'art. Ceux qui s'arrêteront vraiment, qui essayeront de s'expliquer à eux-mêmes, comme je le fais ici, la signification de ces figures et de ces paysages, devront bien comprendre que c'est leur histoire qui leur est racontée, avec tant de poésie et de raison, avec des formes et des colorations si logiques et si claires.

Il faut souhaiter que la leçon soit entendue de beaucoup, et qu'elle reste dans l'entendement. Au milieu des disputes violentes, des basses discussions d'intérêt, l'art ne fait pas entendre un langage de haine. Il explique et il apaise. C'est un civilisa-

teur, et le vieux mythe d'Orphée est toujours aussi présent, aussi réel.

Nous avons déjà entendu dire, et nous l'entendrons encore, qu'il est grand dommage de voir partir ces belles peintures pour la bibliothèque de Boston, pour l'Amérique lointaine. Il est certain que beaucoup d'entre nous ne les verront plus. Mais, à la réflexion, ce départ est admirable. L'art traversant le monde, s'en allant au delà des océans, chez un peuple nouveau, c'est la continuation de ce rôle un peu défini ici, à propos d'une fête annuelle parisienne.

Qu'elles s'en aillent, ces peintures, et d'autres, qu'elles accomplissent leur mission. Cette mission n'est pas de s'anémier et de mourir sur place, alors que la terre entière annonce qu'elle va participer de plus en plus à la vie de l'esprit. Les grandes conquêtes de demain se feront, comme elles se font déjà, par le livre, le tableau, la statue, le drame lyrique. Et l'Amérique, après nous avoir demandé les peintures de nos artistes, saura bien nous donner, pour aller les revoir, des aérostats et des pyro-

scaphes miraculeux qui nous feront, en quelques heures, traverser l'océan et retrouver notre pensée, si nous l'avons perdue.

§ II. — PUVIS DE CHAVANNES

Puvis de Chavannes poursuit son œuvre avec une sérénité de pensée et une intrépidité de travail extraordinaires. C'est de lui que l'on peut dire que sa découverte s'accroît sans cesse, découverte du monde des formes et des idées, découverte du monde intérieur qui se crée et s'augmente à l'infini chez l'individu pensant.

Chaque année, il y a une surprise, et chacun, devant les œuvres nouvelles de Puvis de Chavannes, va se récriant que jamais le grand artiste n'a été si fort, si équilibré, si harmonieux. C'est la vérité, chaque fois, et particulièrement cette année, avec une évidence absolue.

L'an dernier, apparaissait le panneau destiné à l'escalier qui conduit à la bibliothèque de Boston : *Les Muses inspiratrices accla-*

mant le Génie, messager de lumière. Nous avons tous encore en nous la jeune et éclatante beauté du paysage, l'ascension des figures, la pure lumière. L'œuvre de cette année continue et complète l'œuvre de l'an dernier. Puvis de Chavannes est allé aux grandes manifestations générales de la pensée humaine, et à trois grands poètes qui représentent des directions de pensée à jamais tracées :

L'Astronomie (les bergers chaldéens observent la marche des Planètes);

L'Histoire (l'histoire évoque le passé);

Virgile (poésie bucolique);

Eschyle (poésie dramatique : Eschyle et les Océanides);

Homère couronné par l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Dans ces cinq panneaux la volonté du peintre fait servir, avec une décision admirable, toutes les beautés de nature observées à l'expression d'une idée supérieure d'humanité. Cela, sans vains et obscurs symboles, par l'apparition du réel magnifié, par la simplicité de la vie réellement comprise, profondément pénétrée.

C'est l'exaltation de l'humanité qui fait le haut prix de cette suite d'idées visibles. Je vois le commencement de la démonstration dans l'*Astronomie;* les bergers chaldéens observant la marche des planètes, le premier grand éveil de l'esprit devant l'espace, la vaste nuit clarifiée par la lumière des astres, l'homme debout interrogeant ces figures scintillantes aux mouvements rythmiques, et cette touchante manifestation de l'instinct, exprimée par la douce femelle qui sort à demi de la hutte et qui vient, elle aussi, s'imprégner de la douceur, du mystère de la clarté nouvelle qui se fait au dehors. Après, c'est *Virgile*, *Eschyle et les Océanides*, *Homère couronné par l'Iliade et l'Odyssée* : l'observation tendre et émue des phénomènes de la nature, — la lutte de l'homme contre les dieux, — l'esprit de conquête se manifestant par la lutte de l'homme contre l'homme, contre les éléments, contre le destin.

L'œuvre de Puvis exprime ces grandes aventures avec une douceur et une force singulières, par des apparitions d'existence

surprises à leur place d'habitude : Virgile en promenade à travers le jardin fleuri, le champ cultivé, au long du ruisseau, tout proche les ruches des abeilles, — Eschyle au bord de la mer, le visage résolu et le corps robuste et souple d'un guerrier, — Homère, vieillard au repos à sa place d'abri tiède, contre le grand rocher tout pénétré de soleil. Aucune surprise à voir le laurier de Virgile, les Océanides et Prométhée, aucune surprise à voir s'avancer vers Homère l'Iliade et l'Odyssée. Les figures rêvées deviennent réelles dans les beaux paysages emplis de lumière et de chaleur, les Océanides ont le même mouvement d'ascension que la vague, et les œuvres d'Homère sont des filles réelles de la Grèce. Tout est enveloppé de la même vibration, d'un mouvement de lumière nouveau dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, qui vient tout animer d'un léger frisson inattendu.

Enfin, l'*Histoire* clôt la série, l'Histoire évoque le Passé, découvre le fronton d'un temple sous la verdure, sous la terre, sous

les roches. La vie disparue revient au jour avec les pierres sculptées par l'homme, toute une immense crypte va s'ouvrir, et la pensée enfouie se révéler à la recherche. Là, Puvis est monté à un sommet de l'art. Je ne sais rien de plus émouvant que cette apparition grave du temple caché, recouvert par l'agglomération des choses, le haussement du sol, la végétation de l'herbe, de l'arbuste et de l'arbre. Scellé par le roc pesant et par les racines noueuses, il était descendu au tombeau, et voici l'Histoire, c'est-à-dire l'humanité nouvelle accompagnée par le génie portant la torche, qui vient délivrer ce passé mort, lui rendre la vie, lui demander le secret, renouer le drame.

Le Salon du Champ-de-Mars, par ces cinq panneaux, se date dans l'histoire de l'art. S'il y a une opinion et un enthousiasme, la foule viendra vers cette œuvre en pèlerinage, demander à celui qui a pensé pour elle, le secret et la gloire de la vie. Il n'est pas possible que le passant, accoudé ici, envahi de mélancolie, de sérénité et de grandeur, par la beauté qui se dégage de ces

images, ne s'en retourne pas à la fois joyeux et grave de sa contemplation. Il gardera comme le souvenir d'un immense voyage : il reverra les cinq magnifiques paysages, — il évoquera les bergers de Chaldée debout dans la nuit claire criblée d'étoiles, — il songera à Virgile, debout auprès du laurier, visiteur des ruches, poète paisible hanté de grandes pensées, — à Eschyle pour qui la poésie dramatique est le prolongement de l'action, évocateur de Prométhée vaincu résistant aux dieux vainqueurs, — à Homère, aveugle errant à l'aube de la Grèce héroïque, couronné par sa fille guerrière et légendaire et par sa fille laborieuse et civilisée, l'Iliade et l'Odyssée, — et ce passant, enfin, achèvera de prendre conscience du temps, du passé et de l'avenir, s'il garde en lui ce beau et clair symbole de l'Histoire découvrant la ruine, le temple, la vie tombée à l'oubli sous les pierres, la terre et le feuillage renouvelé.

Mais il est une démonstration qui me semble s'imposer : celle de la signification

de l'œuvre d'art par rapport à la foule qui vient la contempler. Les cinq panneaux de Puvis de Chavannes se prêtent tout naturellement à cet examen, mieux que toutes les œuvres de peinture environnantes, et la raison qui en sera donnée nous mène tout de suite au cœur du sujet.

Il en est, en effet, de cette œuvre comme de toutes les grandes œuvres : elles est accessible à tous. Aucune hésitation n'est possible si l'on regarde et si l'on voit. Ici, plus que jamais, voir c'est comprendre, et je ne crois pas que l'enthousiasme pour telle autre œuvre, de pure mode, puisse s'égaler à l'unanimité de cette compréhension. Songez, par exemple, à la fois, à la Décoration pour la Bibliothèque de la ville de Boston, de M. Puvis de Chavannes, et à la *Cène*, de M. Dagnan-Bouveret. Il est probable que le rapprochement sera fait par nombre de visiteurs, frappés de la dimension des peintures et de l'importance des sujets.

Que ce rapprochement soit donc accepté, non pour le vain plaisir d'une comparaison

et d'une opposition trop faciles entre les deux peintres, mais avec le seul souci d'examiner deux œuvres de significations différentes, contraires. Supposons que ni M. Puvis de Chavannes, ni M. Dagnan-Bouveret n'existent, que nous nous trouvons en présence de deux productions anonymes. C'est un effort d'esprit à faire, et qui n'est nullement impossible.

Immédiatement, dans les panneaux pour la Bibliothèque de Boston, nous apercevons des images simplifiées, résumés de l'existence de l'humanité. Il y a bien des personnages qui ont des noms et qui peuvent apparaître comme des portraits, mais, en même temps, voici une femme qui est l'Histoire, et en voici deux autres, qui sont l'Iliade et l'Odyssée. Pourtant, l'artiste qui les a représentées n'a fait aucun effort pour en faire des apparitions extraordinaires, de celles qui font dire : « Que se passe-t-il ? Quel être étrange tombe du ciel, de la lune ? Pourquoi cet ange, ou ce monstre ? ces ailes ? cette lumière ? »

Rien de tout cela. L'Histoire et le Génie

qui l'accompagne, l'Iliade et l'Odyssée ne sont en rien différenciés des autres personnages. Tous participent à la même vie, ce sont des types d'humanité imaginés par un homme, et imaginés à la suite de longues observations du réel, de longues rêveries sur les choses vues. Ils marchent sur le sol commun, ils respirent dans l'atmosphère où respirent tous les autres êtres, ils sont éclairés par la même lumière. Voilà déjà qui nous met en communication avec eux. Nous nous sentons en sécurité du fait de cet artiste qui se déclare hostile aux combinaisons fantastiques, aux inventions stupéfiantes. Il nous rend son œuvre intime et chère par cela même qu'elle s'annonce comme devant nous raconter la beauté de la vie que nous vivons.

L'Astronomie doit être personnifiée devant nous. Il est certain qu'un inventeur breveté de phénomènes extraordinaires voudrait faire apparaître dans le ciel un spectacle comme jamais œil humain n'a pu en contempler. Quel spectacle ? Nous ne savons, mais notre inventeur non plus ne le sait pas,

et il s'échauffera à la production de figures baroques faites de morceaux de réalité, ajoutées bout à bout désespérément. On ne sait quels larves viendront traîner dans les nuées, quelles chimères prendront leur vol et viendront japper autour des astres en ouvrant une terrifiante gueule de carton d'où sortira une langue de drap rouge. Sur la terre, pour contempler ce spectacle, il n'y aura pas dans toute la Chaldée de mages assez mages qui méritent d'être évoqués.

Ici, rien de tout cela. C'est l'aspect du ciel et c'est l'aspect de la terre, c'est une belle nuit claire qui permet de voir jusqu'au lointain de l'horizon et jusqu'aux profondeurs de l'air. Dans ce ciel fluide, tout envahi de légère clarté, scintillent les astres, ceux que nous pouvons voir chaque soir et chaque nuit, ceux dont nous pouvons suivre le mouvement régulier, la lente montée, l'apogée et la disparition. Ils sont visibles, reconnaissables, leurs figures géométriques sont dessinées dans l'espace, de la même manière immuable que connaît l'homme depuis qu'il a levé sa face vers

les constellations. Ceux qui les regardent n'ont revêtu aucun costume symbolique, ne dégagent aucune clarté spéciale. La lumière universelle qui les baigne suffit pour les faire apparaître curieux, attentifs, émus, devant la splendeur de l'univers inconnu. Et la femme qui sort à demi de la cahute, qui se traîne sur le sol, exprime comme eux, d'une humble et touchante vérité, le surgissement de l'être, sa lente approche vers la certitude.

Continuez l'examen. Voici Homère, légendaire, solennisé d'habitude par le pédantisme, changé en vieux modèle sublime pour l'Ecole des Beaux-Arts. Ici, c'est un vieillard qui se chauffe au soleil, au bord de la mer tiède. Il vient sûrement là tous les jours, à l'abri de cette grande roche dont le sommet vibre dans la lumière du soleil. Deux femmes sont debout devant lui, deux femmes qui semblent ses filles, sveltes, robustes, vêtues des étoffes du pays. Elles sont pourtant des créatures cérébrales, l'une est l'Iliade et l'autre est l'Odyssée. La première est la colère d'hier, la guerre au re-

pos, l'autre est la prudence industrieuse et brave.

Celui-ci, Eschyle, soldat de Marathon, de Salamine, de Platée, a changé de rôle, est devenu un poète tragique après avoir été un homme d'action. Il agit encore, et plus longuement et plus profondément : il écrit. Son génie a évoqué Prométhée, le génie humain vaincu par Jupiter, et qui, plus tard, vaincra les dieux. C'est ce héros vaincu qu'il contemple, c'est vers lui qu'il regarde les Océanides s'élever en une sûre ascension : « Ah ! ah ! dit Prométhée, n'entends-je pas encore, tout ici près, comme des oiseaux qui volent ? L'air siffle doucement sous les battements légers de leurs ailes. A tout ce qui m'approche, je ne puis que trembler. » Les Océanides paraissent, et le chœur dit ces mots : « Rassure-toi, tu vois une troupe amie ; elle a volé, grâce à l'effort d'ailes rapides, jusqu'à ce haut sommet. Il a fallu vaincre la résistance d'un père. Enfin, je suis venue, portée par les vents impétueux. L'écho de l'airain, frappé par le marteau, avait pénétré au fond de nos antres :

j'ai chassé une pudeur trop craintive et, sans prendre le temps de mettre ma chaussure, je me suis élancée vers toi dans ce char ailé. »

Vous les entendez? Voyez-les, maintenant, sur ce panneau, et ces Océanides se révéleront à vous aussi naturellement que l'eau de la mer, que les rochers, que le pensif Eschyle.

Ouvrez maintenant les *Géorgiques*, au livre IV :

« Avant tout, il faut chercher pour les abeilles un séjour et une habitation inaccessibles aux vents (car les vents les empêchent de porter leur butin à la ruche), où ni les brebis ni les chevreaux pétulants ne bondissent sur les fleurs; où la génisse, errant dans la plaine, ne vienne point secouer la rosée et fouler l'herbe naissante. Loin des ruches onctueuses, et le lézard au dos rugueux et tacheté, et les mésanges, et, entre autres oiseaux, Progné, qui porte sur sa poitrine l'empreinte de ses mains sanglantes. Car ces animaux sèment partout la mort et saisissent au vol l'abeille

elle-même, douce pâture pour leur barbare couvée.

» Choisissons des sources limpides, des étangs bordés d'une mousse verdoyante, un petit ruisseau serpentant à travers le gazon; et qu'un palmier ou un grand olivier sauvage couvre de son ombre l'entrée de leur demeure : ainsi, lorsqu'au printemps, leur saison favorite, les nouveaux rois sortiront pour la première fois à la tête des essaims, et que les jeunes abeilles s'abattront hors des rayons, la rive voisine les invitera à respirer le frais; et l'arbre, s'offrant à leurs yeux, les retiendra sous son feuillage hospitalier. Au milieu de l'eau, soit qu'elle dorme ou qu'elle coule, jette en travers des branches de saule et de grosses pierres, comme autant de ponts où elles puissent se poser et déployer leurs ailes au soleil d'été, si, travailleuses attardées, elles ont été mouillées par la pluie ou précipitées dans le flots par le souffle impétueux de l'Eurus. Que, près de là, fleurissent le vert garou, le serpolet qu'on sent de loin, des bouquets de sarriette à l'odeur

forte; et que des plants de violettes s'abreuvent dans l'eau courante... »

C'est tout le livre qu'il faudrait lire, mais le voici, bien reconnaissable : Virgile errant dans la campagne et regardant les ruches, paysan en promenade, poète cherchant, lui aussi, son butin parmi toutes choses.

Parmi tout cela, il n'y a pas trace d'invention, au sens donné à ce mot hors de toute réalité. Que voyons-nous maintenant, si nous regardons un tableau comme la *Cène*, de M. Dagnan-Bouveret?

Jésus-Christ et ses douze apôtres, de grandeur naturelle, prennent le dernier repas dans une immense salle voûtée. J'entends louer la volonté de l'artiste, s'étonner des dimensions, admirer comment le procédé de la peinture de genre peut s'attaquer à ce grand sujet. C'est en effet tout à fait surprenant, si l'on veut, d'apporter une telle manière en aide à une telle conception. Mais il faut bien laisser de côté toutes ces considérations d'application, de vouloir, d'ambition, et en arriver à la pensée elle-

même et à la manière dont elle est réalisée.

Tout de suite, au premier aspect, l'erreur manifeste apparaît. M. Dagnan-Bouveret a voulu trop prouver. Il n'a pas essayé de se représenter la réalité de l'événement, la réunion de ces hommes autour de leur Maître. Il a voulu, délibérément, être sublime, plaider la divinité du Christ, peindre le miracle. Forcément, le surnaturel lui échappe, comme il a échappé à M. James Tissot. Tous ceux qui ont rêvé la beauté de ces grands épisodes de l'histoire l'ont exprimée humainement, l'art de Vinci et de Rembrandt, l'art de tous les temps, est là pour le prouver. Et voici M. Dagnan-Bouveret qui s'applique à reproduire avec vérité les visages, les attitudes, qui les reproduit, en effet, d'une vérité assez ordinaire, et qui prétend inonder tout cela d'une lumière surnaturelle, divine. Je vois du jaune, et rien de plus. Je vois que le Christ est le centre empâté de ce jaune, et qu'il y a des reflets de sa robe sur les visages et sur les choses. Toute la réalité émouvante qui aurait pu exister s'en va dans un tel arti-

fice, et il reste un Christ à visage dénué de vie, et des personnages autour d'une table.

A ne pas vouloir ou à ne pas pouvoir aborder son sujet par l'intuition vraie, à ne pas l'avoir recréé de tout son effort, tel qu'il a pu se produire, M. Dagnan-Bouveret reste en chemin dans l'impuissance à exprimer le rêve d'irréel, et il aboutit à une vérité inférieure et au résultat négatif de l'absence d'expression.

Au contraire de Puvis de Chavannes, l'artiste, ici, n'a pas voulu se contenter des éléments que lui donnait l'existence. Il a voulu le Christ, non tel qu'il fut, mais tel que le veulent aussi les croyants, c'est-à-dire homme, puisqu'il le faut bien, mais tout de même hors de l'humanité. Ah ! si l'on trouvait le moyen de lui donner un visage où il n'y ait pas des yeux, un nez, une bouche, des oreilles, une barbe, comme aux visages du commun des mortels ! Si l'on pouvait l'animer d'une expression complètement inédite !

Partant de là, pour lui donner de grands yeux, on lui donne des yeux trop grands,

on enlève toute vie et toute expression à sa physionomie, on ne cherche pas à le faire apparaître réel dans la lumière, on fait de lui un centre de lumière, un foyer dont la clarté va se répercutant sur tous les personnages. Mais cette lumière est de la couleur, le tableau en est éclaboussé, et ce dernier repas, si émouvant, à la condition qu'il soit vrai et qu'il revèle le dramatique humain, le voilà changé en une scène théâtrale artificiellement éclairée, où le maître joue un grand premier rôle, se lève comme s'il portait un toast, où les disciples, cahin-caha, lui font une figuration. Une signification générale ne domine pas la précision des détails, les personnages restent séparés, l'inventaire exact n'a pu arriver à l'expression.

Effort vers la grande peinture, effort respectable, sans aucun doute, mais qui avorte. Un dessein trop ambitieux s'exhibe et nous laisse à rêver la simple vérité méconnue.

Ce Salon de 1896, logiquement abordé par l'œuvre de Puvis de Chavannes, réserve

encore une surprise aux admirateurs de l'artiste. Toute la salle qui s'ouvre derrière les fresques pour la Bibliothèque de Boston, est occupée, sur ses quatre murailles, par une suite de dessins, un ensemble de recherches et d'études.

C'est une existence d'observation, de rêverie, de raison, toutes les études incessantes par lesquelles Puvis de Chavannes est arrivé aux beaux épanouissements simplifiés. Il y a des croquis au crayon, à la plume, des pastels, des études scrupuleuses où s'aperçoit la patience du dessinateur attentif, des panneaux équilibrés, beaux comme des tableaux : esquisses nourries de force, harmonieuses par l'équilibre des lignes, la concordance des mouvements, par la vérité de synthèse.

C'est là qu'il faut envoyer ceux qui ont quelque hésitation devant le dessin simplifié des grandes peintures, et qui en concluent un peu vite contre le savoir et la précision d'observation du peintre. Il doit être avéré, maintenant, qu'une belle œuvre a pour dessous, pour base, l'étude scrupuleuse et

continue de la nature. C'est là une préparation qui peut être, en effet, montrée, puisqu'elle aboutit aux pages complètes que l'on vient d'admirer. Ici, le dessin prend toute son importance, donne le point de départ de l'artiste, et la beauté se révèle dans les traits pris directement à la nature comme dans les figures définitives qui en sont les résumés fidèles.

§ III. — DEUX FIGURES DE RODIN

Dans ce même salon bleu, ont été placées les œuvres de sculpture de Rodin. Lui aussi donne, et avec quelle autorité! la grande leçon du respect de la nature, de la compréhension des formes modelées par la lumière.

Deux admirables plâtres imposent, dans la salle où ils sont exposés, la sensation d'une salle de musée.

C'est un corps étendu sur le ventre, un puissant morceau auquel manquent les bras, les jambes, — et c'est une femme au mou-

vement planant, les jambes repliées, les bras étendus, le corps lancé en avant. Comment se fait-il que, dans cette dernière statue aux mouvements accusés, aux membres ainsi projetés, il n'y ait pas hérissement, déchiquetage, mais au contraire force et équilibre ? C'est qu'en réalité, tous les mouvements, tous les aspects donnés par la vie, sont possibles en statuaire, et que la grande vérité qui importe, c'est la réalisation du modelé dans la lumière.

Cette harmonisation des formes, Rodin la sait et la réalise, et il est le maître de la sculpture de ce temps parce qu'il ne sépare pas les êtres qu'il représente de l'atmosphère où ils vivent, parce qu'il les revêt de la clarté et de l'ombre qui les unifie.

Cette beauté en comporte une autre, qui est la beauté de mouvement d'une figure. Rien de plus rare dans la sculpture actuelle, où même les artistes doués de vision, armés de talent, rompent à tout instant ce mouvement qui leur est pourtant démontré comme la condition nécessaire de leur art par les grandes œuvres de tous les temps.

Chez Rodin, il est présent sans cesse, il va des extrémités au visage par des modelés d'une élégance, d'une puissance, d'une sûreté absolues. C'est la simplicité même, mais la simplicité nuancée et complète de la nature, cette nature que Rodin voit, étudie, pénètre, découvre avec émerveillement, avec ferveur.

On découvrirait, dans un champ de la Grèce, ces admirables corps, que l'on célébrerait des chefs-d'œuvre nouveaux, que l'on acclamerait le maître inattendu. Ce maître est au Salon du Champ de Mars, il continue l'Assyrie, l'Égypte, la Grèce, la France, avec son apport de sensibilité et de vie. Honorons-le, et réjouissons-nous de l'avoir parmi nous.

§ IV. — LA PEINTURE DÉCORATIVE ET LE SALON-BIBLIOTHÈQUE

La production des grandes toiles et des œuvres décoratives ne se manifeste guère au Salon du Champ-de-Mars. A vrai dire,

en ce sens, les cinq panneaux de Puvis de Chavannes pour la Bibliothèque de Boston suffisent à représenter la tradition de la peinture murale, et il ne faut pas se plaindre de la pénurie lorsque l'on possède cette richesse. Il est certain que les essais et les imitations apparaissent ensuite d'une valeur bien réduite. Qu'y faire? Nous sommes dans un temps d'individualisme, où chacun veut débuter par l'œuvre originale, s'affirmer un génie, se refuser à recevoir le vrai enseignement, à continuer la tradition. Comme enseignement, il n'y a que l'École des Beaux-Arts, et c'est piètre. Pour les maîtres, qui pourraient ouvrir les yeux et les esprits, ils restent isolés. Ni Puvis de Chavannes, ni Rodin, qui auraient pu entreprendre et faire aboutir, avec des collaborateurs, des œuvres colossales, n'ont créé d'atelier, rassemblé des groupes d'artistes. Aussitôt quelques éléments appris, mal appris, souvent l'élève s'en va, se croit un maître.

En somme, c'est miracle que Puvis ait pu élaborer une œuvre telle que la sienne,

faire face à la nécessité, doter notre temps des peintures d'Amiens, Rouen, Poitiers, Lyon, Marseille, Paris, et projeter encore le génie français de l'autre côté de l'Océan. Aussi, en dehors de lui, il n'y a que des œuvres de lointaine ressemblance avec la sienne et des travaux de hasard. Il n'y a pas à s'arrêter au *Paysage décoratif* destiné, par M. Gervex, à la salle de physique de la Sorbonne, ni à la décoration de M. Louis Delance pour une église des Basses-Pyrénées : le *Jardin des Oliviers*, *Saint-Dominique recevant le rosaire,* la *Résurrection,* la *Purification*, ni à l'*Espérance et la Douleur*, de M. Armand Point, qui peut valoir comme reconstitution des procédés des Primitifs, mais non comme emploi de ces procédés.

Ceux qui réussiront le mieux à faire parler à leurs œuvres ce langage harmonieux seront ceux qui sauront créer, à la surface de leurs toiles, une atmosphère qui empêchera les objets, les êtres, les aspects représentés, de se répandre et de tomber hors du cadre. Cette atmosphère pourra être

attenuée ou vive, crépusculaire ou éblouissante de clarté, ceci n'est pas en question. Sous le radieux soleil comme dans l'ombre du soir, il y a une profondeur et des plans que la loi la plus élémentaire interdit de projeter en avant. Cette loi, M. Gaston La Touche l'enfreint parfois dans ses toiles éclatantes : la *Ronde*, la *Vasque*, la *Barque*, *Réunion de portraits*, etc., et c'est grand dommage, car la verve de l'artiste n'ignore pas le sentiment du pittoresque. Il lui faut renoncer aux éclats sans explication, aux violences qui ne remplacent pas la force, et il fera apparaître alors ses qualités charmantes, déjà plus visibles dans le *Pèlerinage breton.*

Il en serait fini ainsi de la décoration au Champ-de-Mars, si ce même Salon ne présentait un projet qui peut être réalisé aux futures expositions, et qui en renouvellera peut-être bien l'intérêt un peu usé. Il s'agit du projet du Salon-Bibliothèque, présenté par M. G. Dubufe, avec la collaboration de nombreux artistes.

On peut en laisser de côté l'architecture

(très suffisante) et même l'ameublement (discutable). Cela n'est, pour ainsi dire, pas en question. L'idée qu'il faut retenir, c'est d'avoir présenté un ensemble où il y a de l'architecture, des meubles, des tentures, des tapis, et, parmi tout cela, des peintures décoratives mises en place aux murailles, des sculptures sur les socles, sur les tablettes, sur la cheminée, sur les meubles, des objets d'art dans les vitrines, des aquarelles, des dessins, des gravures, çà et là. M. G. Dubufe a dessiné le plafond, les portes, les fenêtres et les lambris en bois peint. MM. Montenard, La Touche, Rosset-Granger, Dubufe ont exécuté six panneaux qui forment un ensemble ayant pour sujet Capri. MM. Bartholomé, Aubé, Dampt, Escoula, Fagel, Constantin Meunier ont prêté des sculptures; M. Puvis de Chavannes, un dessin; M. Waltner, deux eaux-fortes, et divers artistes, des objets. Le lustre électrique est de M. Pierre Roche.

On voit immédiatement quel renouvellement peut être ainsi apporté à l'aspect monotone de nos expositions, à ces interminables

galeries, à ces salles qui toutes se ressemblent. D'autres que ceux-ci peuvent se grouper, associer leurs efforts, présenter une pensée commune servie par des moyens divers. On gagnera peut-être de pouvoir raviver l'instinct collectif par ce rapprochement d'intelligences ayant des points de contact, se cherchant et se trouvant en vertu des affinités qui sont entre elles. Enfin, un autre résultat, engendré par celui-là, peut encore apparaître.

Le public, auquel il faut songer puisqu'il est convoqué, sollicité, pour toutes ces expositions, pour toutes ces expériences, le public, à n'en pas douter, devant des organisations de ce genre, comprendra infiniment mieux ce qui lui est dit depuis si longtemps, et pourra s'intéresser sur preuves aux raisons qui lui sont données de la nécessité de créer des ensembles, de déterminer une production d'art dans tous les ordres de travaux.

§ V. — PAYSAGES DE CAZIN ET DE RAFFAELLI

Cazin, qui expose, avec ses peintures, quelques dessins, nous devrait bien, un jour, une exposition aussi complète que possible de son œuvre de paysagiste, et des feuilles volantes où il a dû forcément inscrire les impressions de son existence de poésie et de raison. Parfois, devant certaines toiles, qui paraissent marquées de manière, trop vite consenties par l'artiste qu'il est, on est tenté de lui chercher noise, et j'ai eu, pour mon compte, de ces mouvements d'humeur, où il y a de l'admiration dépitée. Mais Cazin sait bien ressaisir celui qui serait tenté de lui résister, et son œuvre reste dans l'esprit comme l'œuvre d'un peintre de haute lignée, continuateur des paysagistes qui ont accompli l'œuvre du milieu de ce siècle, et il se présente, je crois bien, avec ce caractère particulier qu'il a su installer l'intimité dans l'espace.

Le pays qu'il a choisi, c'est le sien, le

pays du Nord de la France, la région des côtes occupées par les dunes, par les verdures pâles, par les maisons tassées sur le sol, abritées du vent par quelque monticule. On trouvera cette poésie particulière d'une contrée dans l'exposition de cette année, qui laisse vraiment une impression de vie profonde. C'est un champ défendu par une barrière, — c'est un groupe de maisons à la crête d'une basse colline, — ou la rue déserte d'un village, — ou le petit étang endormi dans son entour de roseaux, sous le ciel nocturne, cette eau où se verse toute la poésie claire de la nuit, — ou cette belle étendue déserte au bord de la mer : *Ruines de l'ancien port de* 1804 *à Wimereux*, les maisons abandonnées dans l'eau, dans le sable, ce qui reste du décor où vint avorter la pensée inquiète de Napoléon.

On ne saurait pas ce que cette dernière toile représente, qu'on n'en aurait pas moins une surprise de mélancolie devant cette mer triste, ces ruines, cette maison tragique, avancée sur la mer en sentinelle farouche et inutile. C'est déjà un décor de drame, un

lieu de rencontre, où la mer a vaincu l'homme, et voilà par surcroît que le nom et la date viennent ajouter à cette apparence mystérieuse la solennelle mélancolie de l'histoire.

Après cela, presque devant chaque toile, il y a une surprise, une inquiétude de ce genre. Les maisons grises, dans ces terrains fauves, ont un visage de secret, une seconde apparence fermée et violente sous leur premier aspect de tranquillité et de douceur. Elles semblent redouter un péril, se défendre contre quelque destin obscur. Regardez n'importe quel coin, cet arbre, ce champ, cette barque auprès de cette guérite, il y a un mystère et une menace autour des choses. C'est, semble-t-il, qu'elles ont été vues par un esprit familier du lieu, pénétré de toutes les influences qui règnent et sévissent, c'est que, partout, l'atmosphère est présente, avec la menace du vent et le grand souffle humide de la mer. Partout se déploie un ciel profond, humide, complexe et un, tout traversé des mille feux et nuances du septentrion. Qu'une lueur un

peu vive vienne dorer et roser la terre, immédiatement une joie apparaît, l'humble maison se revêt somptueusement d'une lumière de fête, sous le firmament où les astres du soir viennent éclore comme des fleurs.

Le paysage de Cazin, sous sa douceur blonde et harmonieuse, détient un art étonnamment nerveux et sensitif.

Tout différent d'allures est Raffaëlli, qui s'en va au travers de la foule de Paris, mêlé aux gens avec de semblables allures affairées, et tout à coup badaudes. Il circule du même pas que les personnages rencontrés, il s'intéresse à leurs besognes, à leurs préoccupations, il suit les femmes, il s'amuse de l'apparition d'un enfant. Et voilà que tout à coup il s'arrête devant quelque monument dont la façade se déploie, dont la flèche surgit, et il reste en contemplation devant la belle immobilité des pierres dressées en décor de fond à cette foule passante.

Ainsi se définit pour lui la physionomie de la grande ville qu'il veut exprimer. Tout un passé lentement aggloméré par des siè-

cles d'existence et d'effort, se résout en une solide bâtisse où des générations se sont usées, où les murs sont revêtus de la patine du temps déposée par parcelles. En avant, à côté, autour, des maisons plus fragiles, marquées plus vite des signes de la vétusté, disent des périodes plus courtes, l'usure plus précoce, la rapide installation de nouveaux venus, qui vont s'en aller. Et, enfin, passe le fleuve humain, plus rapide, plus fugitif encore, que ces maisons couleur de plâtre, si frêles. Les êtres vont et viennent, se suivent, se croisent, d'un mouvement machinal. Ils sortent d'une coulisse, ils vont rentrer dans une autre, et il en viendra toujours, d'aussi agités, d'aussi rapides, apportant leur activité d'un instant à la même œuvre sans fin.

Raffaëlli a fort bien compris la multiplicité de ces images qui se complètent et forment la physionomie à la fois immobile et agitée d'une grande ville historique et vivante. Ainsi, la flèche menue, ciselée, de la Sainte-Chapelle, surgit au-dessus des maisons confondues, des quais, du pont, de la

place Saint-Michel, des arbres légers, des taches bougeantes des passants, et la fine architecture pointée en plein ciel donne à mesurer le temps et à sonder l'espace. Ainsi, Notre-Dame, toute rose, toute dorée, toute vibrante, crée un paysage de longue histoire, d'énorme labeur, au cœur de la Cité, au-dessus du fleuve en marche, parmi les humbles d'un jour. Ainsi, l'architecture ordonnée, raisonnable, des Invalides, barre la toile de sa belle maçonnerie équilibrée, s'installe en son savant appareil au fond de la place que traversent les vieux soldats en capotes bleues, les jeunes cuirassiers massés en un groupe brutal.

Une parfaite intelligence des aspects, des rencontres, excelle à mettre en valeur ces significations d'existence civilisée. Déjà, au temps où il se terrait dans la banlieue, l'artiste s'intéressait à l'humanité qu'il regardait agir dans ses affûts de petites boutiques et sur les horizons de terrains vagues, et une malice fréquente se mêlait à son âpreté. Aujourd'hui, tout en voyant et en réfléchissant, il musarde, et il élabore, très tranquille-

ment, sans aucune mauvaise hâte, une œuvre charmante qui devient très aisément historique, à mesure qu'elle se fait, qu'elle se complète.

Pour mener à bien cette entreprise, Raffaëlli a imaginé une facture variée et rapide où il met de tout, où il se sert de tout : huile, crayon, grain de la toile. C'est très expressif, et significatif, précisément, du mouvement de la rue qu'il veut reproduire. Toutefois, je crois que le métier de peindre à des lois difficiles à enfreindre puisqu'elles sont pour assurer la solidité et la durée aux œuvres; je crois qu'une toile doit être couverte en son entier, que la matière colorée doit être profonde et mieux enclore ces effets de surgissements inattendus et cette agitation de silhouettes passantes.

§ VI. — GROUPE DE PEINTRES

Après ces peintres, dont l'œuvre est définie, classée, sans préjudice de l'avenir,

j'avoue mon plaisir à inscrire tout de suite le nom d'un artiste déjà connu, mais qui me semble bien, cette fois, dévoiler sa personnalité et s'exprimer comme il ne l'a jamais fait. C'est de M. Lucien Simon et de son panneau décoratif : *la Peinture*, que je veux parler.

L'artiste expose six toiles : deux délicats paysages, une vue du Luxembourg et une marine, — un bon *Portrait de M... E... S...*, — une *Rarahu* qui a bien un charme de petit animal tout près d'être exprimé, mais qui est tout de même une figure conventionnelle d'école, — un *Pardon de Tronoan-Lavoran*, intelligemment vu, sans doute, mais sans beauté d'ensemble, d'un coloriage disparate, d'un effet d'imagerie hésitant : dans une telle voie, il faut aller jusqu'au bout. Mais qu'importe : M. Lucien Simon est l'auteur de ce panneau de *la Peinture* et cela suffit pour nous révéler son esprit et nous annoncer son avenir.

Ici encore, la critique pourra trouver à s'exercer, et je prévois qu'il pourra être reproché à M. L. Simon d'avoir laissé le

personnage du peintre hors de sa composition. Pour moi, ceci ne me déplaît pas, et même j'y vois une preuve de compréhension, non exhibée, mais fournie discrètement : le caractère de spectateur du peintre est ainsi très délibérément indiqué. Il est à son travail, il regarde et il peint, et, de cette manière, c'est bien un tableau qu'il a sous les yeux, c'est bien la Peinture qui est représentée, et non une scène factice d'atelier.

C'est ce tableau qui est délicieux, ce tableau que voit ce peintre à visage attentif, grave, et même triste. Dans l'ouverture d'une large fenêtre, devant le paysage d'un village, d'une grève, de la mer, se dresse un groupe de deux femmes et un enfant. Tous trois tournent le dos à la lumière du dehors, mais sont très nettement éclairés par le reflet de la belle lumière entrée dans la chambre. Ils forment un groupe en action, et ce que j'en admire, c'est l'allure paisible de vie coutumière, l'aisance de mouvements, la beauté simple obtenue par un dessin qui est un dessin de

formes, par un coloris gris et tendre qui joue finement et progressivement sur les vêtements et les chairs, jusqu'à cet épanouissement de joli fruit des joues de l'enfant.

M. Lucien Simon, à son tour, parmi les inquiétudes de pensée et les gâchis d'intentions, vient prouver que la vie présente a sa beauté et son style, il se réclame d'un art d'observation et de raison, et c'est de cela qu'il doit être loué hautement.

Il me semble, d'ailleurs, cette année mieux que d'habitude, voir se former, au Salon même, un groupe studieux, abordant la vie délibérément, d'artistes jeunes, en pleine possession de leur activité, se dégageant lentement d'enseignements pesants, d'habitudes prises, et parvenant enfin aux routes sûres. Au premier rang, et depuis longtemps déjà, se place M. René Ménard, qui expose précisément un *Portrait de M. Lucien Simon*, aussi beau, aussi vivant, aussi réfléchi que le portrait de Louis Ménard d'il y a deux ans. De même, le *Portrait de M. Charles Cottet*, un peu trop voulu

dans la manière des toiles du portraicturé, a une expression vivante et confiante. Et le paysagiste qui est en M. René Ménard se manifeste dans *Homère*, *Crépuscule*, *le Mont Blanc*, *Ciel d'orage*. J'aime surtout le bateau tout petit, perdu sur l'immense mer, sous un ciel envahi de nues ; il y a là une grande sensation d'étendue, une grande beauté d'éléments, et une émotion naît à l'apparition du frêle navire.

Je rattacherais au même groupe M. Dinet, non pour son portrait de femme, mince, veule, ni pour son *Othello*, d'un romantisme sans conviction, mais pour son Orient qui se révèle vivant, exact, et tout imprégné d'une poésie de couleur et de lumière : *les Danseuses de la tribu des Ouled-Naïls*, *le Lendemain du Ramadhan*, *les Bavards*. Puis, nous revenons à Paris, avec une vue de la Seine et du Louvre, d'une peinture très charmante, de M. Léopold Stevens, qui dresse à côté en une effigie de belle tournure, en un dessin solidement campé, le *Portrait de Mlle Eugénie Buffet*.

M. A. Besnard envoie un portrait de jeune

fille, très souple, d'une forme très déliée, et deux paysages : une *Cascade* d'une eau dense et bleue, et une *Baignade dans le lac d'Annecy*, où le paysage est d'une richesse, d'un éclat surprenants, sans préjudice de la forme vraiment majestueuse.

M. Aman-Jean évolue visiblement, détache ses personnages des fonds, où il les confondait, comme des figures de tapisserie, avec de vagues images du monde extérieur. Aujourd'hui, dans les œuvres délicates et fières, d'une réalité choisie, dans les quatre portraits : celui de Besnard, celui d'une femme blonde au doux profil, aux doigts fins, celui d'une femme au corsage lilas, à la chaîne d'or, celui d'une jeune fille à la charmante et loyale physionomie, les formes s'équilibrent, la vie monte aux visages, l'air commence à circuler doucement, la poésie de l'atmosphère pénètre les toiles, et le talent réservé, discret, de l'artiste, semble devoir gagner en force et en profondeur.

Chez M. de La Gandara, la pénétration de la réalité apparaît aussi davantage : les femmes qu'il peint ne sont plus seulement

des silhouettes costumées, la vie personnelle s'affirme.

Enfin, M. Jacques Blanche, tout en restant imprégné de la tradition de la peinture anglaise, voit de plus en plus le réel, dégage plus nettement la beauté des spectacles qu'il voit et sent si finement. Je ne voudrais pour preuves de son art que ces deux natures-mortes de *Poissons* où chaque touche est d'un peintre attentif à discerner les images des objets et à vouloir un effet général. Mais il expose le *Portrait de Mme J. E. B.*, le *Portrait de M. Aubrey Beardsley*, tous deux fort beaux, et enfin le *Portrait de M. Fritz Thaulow et ses enfants*, qui signifie un très grand effort et marque une étape de conquête. Je ne comprends pas l'artifice, ou la singularité, de l'effet lumineux qui place tout le paysage, et jusqu'à la toile du peintre, dans l'ombre, et qui fait rayonner ainsi l'ensemble des personnages : c'est le désaccord entre le milieu atmosphérique, gris, chargé, et les figures, cette figure de fillette, par exemple, si légère, si dorée, aérienne. Mais ces personnages constituent

un très beau tableau, d'une saine virtuosité, d'une franchise de peinture que M. Blanche n'avait pas encore connues à ce point. La petite fille, blonde, blanche et rose, est une des plus exquises, des plus légères apparitions qui aient été évoquées, de la jeune chair dans la lumière.

Je n'ai guère d'observations à présenter sur les envois de M. Carolus Duran, par exemple, qui s'est évidemment arrêté de travailler depuis longtemps, malgré qu'il envoie chaque année, au Salon, un grand nombre de portraits voyants comme des affiches. Il expose imprudemment une étude faite à Venise en 1863, une autre, d'un champ de bataille de 1870, préférables aux toiles criardes d'aujourd'hui.

Le groupe issu de Bastien-Lepage continue d'opérer très photographiquement, de M. Friant à M. Muenier, et à M. Picard, qui introduit des intentions d'étrangeté dans ses travaux méticuleux. Enfin, les adeptes du préraphaëlisme auront le droit de se plaindre de M. Burne-Jones, qui compro-

met décidément sa cause avec un *Portrait* tel que celui qu'il expose, d'un certain arrangement d'étoffes, malgré la dureté et la monotonie des plis, mais si plat, si mort d'expression, si timide, si incertain de modelé, d'un dessin si réduit, si pauvret, dans la forme du visage, des mains de poupée.

Il y a comme compensation, *l'Attente, Maison rustique* et *Femme à la fenêtre*, de M. Josef Israëls, la dernière toile liquéfiée et boueuse, mais les deux autres de forte et sévère impression. Puis, l'ouverture d'un tryptique de M. Jef Leempoels : *A mes chers parents; Noces d'argent*, d'une peinture un peu grosse, d'un dessin moulé comme une écriture d'enfant, et d'un sentiment très touchant dans la figure de la femme, la mère en bonnet et en châle, les figures des enfants placés en donataires de chaque côté du tableau central, avec cette inscription : « Comment pouvais-je mieux vous ouvrir mon cœur ! »

Les Baigneurs, de M. Liebermann, agiles et maigres, ont malheureusement leur fine anatomie compromise par la lumière plâ-

treuse, et le paysage perd son caractère par la dureté de l'eau. Je préfère le vieil homme de la *Fin de la journee*, assis dans la campagne nùe et grise.

M. Roll, parmi des tableaux de verdures tendres, des portraits roses et dorés, expose un Alexandre Dumas fils vacillant, près de tomber, et qui tomba, en effet, pour ne plus se relever, car le portrait fut interrompu par la mort de l'écrivain.

J'avoue ne pas vouloir m'attarder aux anecdotes de M. Jean Béraud, aux dessous philosophiques de M. Adolphe Binet, dans sa *Marie-Madeleine*, aux déshabillés de M. Boldini.

M. Alfred Sisley continue ses belles études autour de la forêt, au long de la rivière, et ajoute à ces paysages coutumiers de vivants portraits de l'église de Moret, dorée le soir, violacée par temps de pluie. M. Émile Barau a une exposition où il se résume fort bien : la sèche Champagne des environs de Reims, des plaines envahies d'une atmosphère argentée, des matins, des soirs, des douceurs lumineuses étudiées patiemment

par le détail des objets. De même, M. Victor Binet, appliqué et volontaire, observe exactement les nuances des heures dans ses paysages à feuilles jaunes, de temps nuageux, de soir d'hiver.

Je vais encore aux toiles d'atmosphère ancienne de MM. G. et L. Griveau, E. Boulard, aux jolies constructions et aux fines notations de MM. Lebourg, Chudant, Wagner, Giran-Max, Albert, Thaulow, Gabriel, aux architectures de verdures des *Jardins arabes* de M. Rusinol, aux canaux de Bruges et de Gand, de M. Willaert, aux marchés de M. Piet, aux *Ouvriers revenant du travail*, de M. Evenepoel. De M. Lobre, le *Château de Versailles* mire dans l'eau immobile son visage silencieux de bâtisse morte, toute dorée de la lumière du soir, et c'est un portrait de choses expressives. Dans les intérieurs, du même artiste, je voudrais une touche moins appuyée, une illumination des objets plus furtive.

Et j'aimerais terminer cette revue de la peinture sur une observation d'ordre général, pour laquelle je prendrai en exemple

telle œuvre de M. Charles Cottet, par exemple, ou de M. Maurice Denis. Je choisis ces deux artistes, qui sont bien doués, qui se sont déjà fait une réputation, un nom. Mais il en est d'autres semblables. Restons à ceux-ci, et nous observerons des qualités d'arrangement et de couleurs chez M. Maurice Denis, des qualités d'effet vite saisi et de forte peinture chez M. Charles Cottet. Mais voici déjà plusieurs expositions, plusieurs années, que les œuvres du même genre reviennent et plaisent aux yeux, sans qu'un pas décisif soit fait. C'est toujours l'effet, la mise en scène des formes fluides chez l'un, des formes opaques chez l'autre, ce n'est pas encore le dessin modelé, l'atmosphère, l'harmonie. Le don seul se manifeste, un très joli instinct apparaît, et c'est tout. Le savoir ne se révèle pas, c'est l'ébauche et la promesse : résumé de l'histoire de bien des peintres, qui en restent toute leur vie à l'annonce hardie du talent, non appuyée de preuves définitives.

Dans une salle spéciale, M. Paul Re-

nouard, artiste attentif, amoureux des spectacles d'existence, expose l'ensemble de son œuvre. Types de la politique, de l'armée, des réunions publiques, de la rue anglaise, de la rue parisienne, c'est un surgissement, une agitation de foule, au total une manifestation de bon dessinateur regardant avec un sens très fin et une parfaite bonne humeur la comédie sociale.

Eugène Carrière est présent par une seule œuvre, à la section de lithographie : le portrait d'Edmond de Goncourt, magistral de forme dans la lumière. C'est ainsi, très sûrement, que l'avenir verra l'écrivain, vieilli sous le harnais, mais ayant gardé l'ardeur, le pli de l'obstination au front, la volonté dardée par le regard noir, la bouche spirituelle et violente, et sur toute cette face de bataille, le grand apaisement de la lumière. Véritablement, c'est un portrait admirable que Carrière a fait surgir ainsi de la profondeur de la pierre, comme il avait déjà fait apparaître celui d'Alphonse Daudet en une effigie inoubliable de douleur dominée par l'intelligence.

§ VII. — LA SCULPTURE

Au Champ-de-Mars, la production de sculpture ne se chiffre pas d'un nombre considérable d'exposants et d'œuvres, mais cette production trahit la vie par des signes certains, le talent se montre en recherche, en évolution. Il suffit, dans cette section de sculpture, de la présence d'un artiste tel que Rodin, comme il suffit, dans la section de peinture, de l'affirmation de Puvis de Chavannes, pour maintenir la tradition et affirmer l'avenir. Surtout par les deux grandes figures de plâtre qu'il expose avec quelques marbres, Rodin donne la sensation de la grandeur, de la puissance, de l'absolue possession de la nature par l'art. Il y a eu des polémiques, à ce sujet, ce qui est surprenant; mais, ce qui est moins inattendu, il y a eu étonnement et incompréhension de visiteurs du Salon. C'est avec ces derniers que l'on aimerait surtout discuter, faire appel à la comparaison, à la

bonne foi. Cela n'est pas chose facile, et l'article imprimé n'est jamais qu'une moitié de dialogue qui ne parvient pas toujours à son adresse. A ceux pourtant qui sont choqués par les apparitions de ces formes de Rodin, il peut être demandé de revoir encore ces œuvres qui les ont offusqués, et de les revoir en faisant acte de volonté pour essayer de bannir toute idée préconçue. Qu'ils aillent au Louvre, avant et après, qu'ils regardent les chefs-d'œuvre admis par éducation, par habitude, par respect; qu'ils examinent les fragments, les torses, et déjà ils admettront que le sculpteur d'aujourd'hui puisse se prouver sculpteur, lui aussi, par un fragment, par un torse, par une attache. Demandez les ensembles, soit, mais d'abord acceptez ces œuvres pour ce qu'elles valent, car elles sont, chacune, un tout complet, c'est-à-dire une parfaite réalisation d'une forme lumineuse.

L'exemple que donne Rodin depuis une quinzaine d'années n'a pas été, toutefois, perdu pour tous, et nous voyons insensiblement le recul du poncif d'École, de la

fausse interprétation de l'art grec, qui fut un grand art naturiste défiguré par les pédagogues. La recette de ces professeurs va se perdant, la froide figure conçue selon le code arbitraire de la beauté est remplacée, çà et là, par l'étude de nature qui ne manque ni de noblesse, ni de synthèse, qui s'affirme, au contraire, en fine élégance et en force concentrée.

Cette étude apparaît convaincue, tenace, à la fois dans la sculpture et dans les objets d'art, car les sculpteurs ont mêlé les genres, aidé pour leur compte à la démonstration d'unité qui était demandée. Ils n'ont pas créé un style, comme on le pense bien, par la bonne raison qu'un style n'est pas créé du seul fait d'un changement de destination de l'objet. Mais ils sont en voie de renouveler leur sculpture, ce qui est bien important aussi, par la simple recherche d'appropriations nouvelles. Si vous prenez le temps d'observer, de chercher la nouveauté apportée par le travail, par le désir de trouver des formes et des ornementations logiques, vous découvrirez que certains ont déve-

loppé leur personnalité de manières très différentes par le choix de la matière et de l'objet. Ainsi, M. Desbois, qui a toute une exposition particulière où se résume son œuvre de ces dernières années.

De même, M. Carabin, M. Dampt, M. Baffier, qui se préoccupent davantage de la destination de l'objet, ont trouvé à parfaire leur métier de sculpteur. M. Carabin, qui était déjà un sculpteur au talent massif et râblé dans les formes générales, très fin et nuancé dans les détails, a défini encore davantage sa personnalité par cette manière, qui est devenue la sienne, d'obliger les femmes qu'il taille en plein bois à se courber sous les fauteuils et sous les tables dont il est le constructeur. Il a réalisé parfois, dans la vitrine de l'an dernier surtout, une claire et logique architecture du meuble. D'autres fois, il échoue par trop d'intentions, mais le sculpteur, chez lui, est toujours présent, toujours en progrès.

M. Dampt, qui est un très fin artisan, a trouvé aussi à développer sa science de sculpteur en l'exerçant à façonner les objets

qu'il aime. Le lit qu'il expose à la section des objets d'art est peut-être un bois abondant de détails, mais combien de ces détails sont charmants, bien assimilés aux lignes et aux surfaces de l'ensemble ! Devant un effort aussi patient, aussi courageux, il faut surtout admirer la force gracieuse et l'ingéniosité délicate de l'artiste.

Enfin, M. Baffier est encore un exemple de la même évolution. Son projet de Fontaine avec horloge et savonnier ne pourra être jugé qu'après exécution définitive. Toutefois, parce qu'il y a encore un recours possible, on peut mettre l'artiste en garde contre le compliqué, le déchiqueté. Le motif principal, la femme aux énormes mamelles, est traité avec simplicité, mais l'architecture est un peu mièvre, tourmentée, et il est à espérer que le travail final viendra tout pacifier et harmoniser. Quoi qu'il en soit, il est certain que le sculpteur aura un grand bénéfice de ces recherches d'architecture, par le fait de ces figurines qu'il loge avec dextérité dans toutes ces niches, ces anfractuosités, comme faisaient autrefois les artistes

gothiques habiles à creuser, à ajourer les façades et à les peupler de formes vivantes. M. Jean Baffier est encore présent à la sculpture avec un ensemble où il poursuit sa juste idée d'études rustiques, par une série d'étains : un sucrier inspiré d'une graine de coquelicots, un gobelet issu d'une graine de nielle, un cruchon à liqueur d'après une graine de bleuet-barbeau, une salière venue d'une fleur de genêt, un bougeoir d'après une fleur de pois.

Cette alliance du sculpteur et de l'artisan indiquée, il y a au Champ-de-Mars des artistes tels que M. Constantin Meunier, représenté par une statuette de *Laboureur* de la plus grande et calme allure, et Mlle Camille Claudel, qui expose un *Portrait d'enfant* d'une si belle vivacité d'expression, sculpté avec cette science ardente particulière à l'artiste.

Je vois encore le Monument à Molière, confié à M. Injalbert, lequel possède une tradition et un métier. Ce monument est pour Pézenas, où Molière séjourna, et doit être placé sur la promenade des Prés, plantée

de platanes. Le buste reproduit les traits et l'expression qui nous ont été transmis sans que l'on possède pour cela trop de documents : un beau profil courageux, le visage porté en avant, le front bien bossué, le nez au bout carré. Une femme se dresse contre le socle, offre une rose à l'écrivain. Un satyre doit être installé de l'autre côté. Derrière le socle seront les masques de Coquelin cadet et de Mlle Ludwig, qui ont joué à Pézenas.

Pour le Balzac de M. Marquet de Vasselot, il provoquera l'étonnement unanime. On frémit en songeant à quel désastre s'exposaient et nous exposaient quelques imprudents de la Société des gens de lettres gagnés à la cause du sculpteur. De plus en plus, la nécessité de laisser Rodin travailler tranquillement apparaît. Balzac, on peut en être sûr, préférerait attendre. Imaginez que M. Marquet de Vasselot s'est avisé de personnifier l'auteur de *la Comédie humaine* sous la forme d'un sphynx ailé, dans l'attitude consacrée par l'art égyptien. C'est plus gros que grand, d'une imagination qui va à l'ex-

cessif et retombe au banal. C'est immense, et c'est tout petit, le modelé absent, le monstre évoquant le presse-papier.

Un groupe, de grandes dimensions, le principal du monument érigé à Bruxelles à la mémoire de Charles de Coster, est exposé par M. Charles Samuel. C'est *Ulenspiegel et Nele*. Sur le socle, l'inscription suivante : « Est-ce qu'on enterre Ulenspiegel, l'esprit, Nele, le cœur de la mère Flandre ? » Les personnages, la femme interrogative, l'homme perdu dans la contemplation, composent un harmonieux dialogue d'attitudes. Un autre sculpteur de Belgique, M. Jef Lambeaux, conçoit une *Lutte* aux fortes musculatures, aux chairs débordantes, tandis que M. Pierre Roche est d'une force plus concentrée, plus retenue, dans *l'Effort*, projet pour une fontaine.

Après tous ces morceaux, quelques-uns très pesants, on se plaît à chercher de fines œuvres au charme vivant, voire de délicats objets que l'on puisse manier. Ceux-ci, M. Vallgren les offre sous la forme de sta-

tuettes de femmes allongées en fleurs, minces et flexibles comme des tiges. Puis il indique une observation émue du réel par le bronze du *Désespoir*, par le haut-relief en pierre de *l'Oisive*. Chez M. Émile Bourdelle, une vision pénétrante du visage humain s'affirme en une manière voilée qui n'est pas sans rapports avec celle d'Eugène Carrière. Les six visages du sculpteur, comme les portraits du peintre, sont comme embués d'atmosphère, et la forme aussi reste visible.

§ VIII. — JULES DESBOIS

Le sculpteur Jules Desbois a son atelier au fond de Montrouge, non loin des fortifications, impasse Camus, rue des Plantes : une porte sur l'impasse, l'autre sur la coupée du chemin de fer de Ceinture. Un jardin dévale, se confond avec le talus au-dessus de la voie. Ce jardin, c'est une continuation de l'atelier, puisqu'il faut passer par l'atelier pour y entrer, à moins d'escalader la palis-

sade et le talus : mais, en réalité, c'est la préparation au travail de l'atelier. C'est là que, dans la saison propice, Desbois élève ses potirons, ses courges, ses gourdes. Depuis que Mirbeau nous a révélé les mœurs du concombre fugitif, je ne sais si l'installation de Desbois est bien prudente, et s'il n'arrive pas aux gourdes, courges et potirons de sauter par-dessus la barrière et de prendre le train circulaire. Toujours est-il que l'artiste m'a paru veiller sur ses produits avec un soin jaloux. Qu'il modèle la glaise, qu'il taille le marbre, qu'il creuse le bois, tout en causant de sa voix rude, précipitée et joyeuse, il n'a garde de quitter du coin de l'œil son jardin suspendu et les formes qui s'y prélassent.

Évidemment, il n'est pas tranquille. Et même de temps en temps, il vient, sur le seuil de sa porte, débourrer sa pipe et darder le regard du maître sur ce troupeau en apparence immobile. Les voyageurs de la ligne de Ceinture qui le voient ainsi, au milieu de ses potirons, emportent sans doute avec eux l'image fugitive d'un maraîcher circons-

pect, attentif, apte à faire naître et prospérer des produits supérieurs.

Ils ne sè trompent guère, et c'est d'une culture assez extraordinaire qu'il s'agit. Ces potirons, courges, gourdes, que Desbois inspecte avec un soin si jaloux, ne s'évadent pas du côté de la voie ferrée, mais viennent au contraire, l'un après l'autre, selon une bonne discipline, se réfugier dans l'atelier. C'est là que s'accomplit leur destinée. Dans son jardinet, le sculpteur élève des formes, essaye une sélection. On sait qu'il eut l'idée, il y a quelques années, avec Baffier et Charpentier, de ressusciter l'étain, de remettre en honneur cette belle matière souple et mate, si bien indiquée pour exprimer les surfaces lisses, les rondeurs, les douceurs, toutes les manières d'être fluide, depuis l'eau qui court jusqu'à la chair qui respire et s'alanguit.

Desbois chercha donc, non une destination précise aux objets qu'il allait façonner, mais un prétexte à l'emploi de l'étain. Il ne trouvait pas suffisant de refaire en une ma-

tière différente les sujets, statuettes ou bustes, qu'il exécutait pour le bronze et le marbre. Ce fut alors qu'il s'avisa, en même temps qu'il remettait l'étain en honneur, de reprendre aussi les formes significatives de son emploi, le pot, l'assiette, la bouteille, le plat, la cruche, le cruchon, le pichet. Il ne songea pas un instant à se donner des airs d'inventeur qui apporte une combinaison mystérieuse : il est de ceux qui savent que l'on se différencie suffisamment par une nuance dans le choix et l'étude du réel, et il se mit tranquillement à la besogne.

De là, son jardin. Desbois savait aussi que la nature féconde, inépuisable, toujours semblable en apparence, si infiniment variée, toujours renouvelée, en réalité, lui offrirait à profusion, sans épuisement possible, tous les modèles dont il aurait besoin. C'est à ces modèles qu'il a demandé les secrets de la forme, du modelé, de la force, de l'élégance, de l'équilibre. Il avait déjà la conviction de cette existence variée et complexe dans la prétendue monotonie. Combien il a renforcé cette conviction, au milieu de ce

petit monde végétal où il vit. Il vous expliquerait certainement comme quoi il n'y a pas deux courges qui se ressemblent, il fournirait le signalement de chacune, il leur donnerait des noms particuliers.

C'est ainsi que l'accord s'est fait entre le maraîcher et le sculpteur. Jules Desbois est un homme de la campagne, il est né aux champs, au village, en Maine-et-Loire; il a été l'enfant qui vit en plein air, au long des routes, des sentiers, parmi les bêteset les plantes. C'est un inspecteur scolaire qui a déterminé sa vocation, qui l'a excité à dessiner, qui a convaincu le père Desbois de la nécessité d'envoyer son garçon à la ville. Notre artiste est donc parti pour Angers, a été mis en apprentissage chez M. Bourrichet, excellent homme auquel l'apprenti, devenu maître à son tour, a gardé une tendre reconnaissance. M. Bourrichet, qui faisait de tout, qui vendait de tout, même des bons Dieux selon la formule du quartier Saint-Sulpice, s'est bien gardé de gâter, par une fausse éducation, les dispositions qu'il voyait chez le jeune Desbois. Il lui fit

apprendre à voir, à modeler d'après les belles images de nature que nous a laissées l'antiquité, les moulages qu'il avait parmi ses pauvres bons Dieux, et c'est ainsi que Desbois a reçu la première initiation.

Il en reçut une autre à Paris, mais pas tout de suite. Il lui fallut passer trois ansà l'École des Beaux-Arts, où il s'ennuya, resta sur place, rebuté par les méthodes, gagné par l'incompréhension, par la torpeur. Heureusement, il rencontra Rodin, solitaire, acharné au travail dans son atelier de la rue des Fourneaux. Rodin devint le compagnon et le maître, celui qui avait découvert le secret des formes apparues dans la lumière, et qui ne demandait qu'à communiquer ses découvertes. Ce furent alors de longues journées d'études devant le modèle, et des heures de démonstration dans les musées, aux sources où Rodin avait trouvé la force et la certitude pour aborder la nature.

C'est toute la vie d'artiste de Jules Desbois qui tient là en quelques lignes : des champs de Maine-et-Loire au jardinet de

Montrouge, de l'enseignement de M. Bourrichet à la rencontre de Rodin. Le résultat de ce cheminement, de ce travail, est exposé avec honneur dans une salle du rez-de-chaussée du Salon du Champ-de-Mars. Tout une vie d'honnête labeur, de recherche acharnée, est présente. Une personnalité robuste et saine se dégage peu à peu, vient finalement en pleine lumière.

C'est un délicat artisan, de veine très française, qui allie sans cesse une force à la grâce, qui en fait un composé de volupté fine. Il se manifeste en tous ces objets d'étain, ces plats, ces pots, ces encriers, cendriers, vide-poches, bougeoirs, aux formes de fleurs, aux anses noueuses comme des tiges, aux surfaces où glisse une eau courante. Tous ces modèles sont fins, gras, délicatement sensuels, à la façon de la peinture grassouillette du XVIIIe siècle, avec un coup de pouce de force de temps à autre. Dans ces eaux triomphent les naïades, les sirènes, préférées par Desbois, des femmes aux corps terminés en queues de poissons, rapides, passagères, qui donnent la sensa-

tion de la détente brusque de la crevette et de l'arabesque furtive de l'anguille, tout le monde des eaux aux mouvements nerveux et aux évanouissements magiques, et toute la beauté de l'élément à la fois placide et tumultueux, lac tranquille, arrivée de houle.

C'est le statuaire du bronze de *la Mort* et du bois de *la Misère*, des effrayantes et belles apparitions de vieilles femmes décharnées, squelettiques. Desbois, impitoyablement, dessèche leurs mamelles, fouille leurs flancs à travers l'ossature de leurs côtes, cherche dans la cavité de leurs yeux, dans la ligne usée de leur ancien sourire ; il veut trouver dans ces restes la beauté et le secret de la vie, et il est impossible en effet de voir sans émotion cette statue courbée de *la Misère*, ce corps en ruine resté beau comme une ruine, ce profil grave et cette résignation d'une éloquence silencieuse.

Il est aussi le statuaire de la *Léda*, tout envahie de stupeur amoureuse, de la belle arrivée amoureuse du cygne, de ces bras voluptueusement abandonnés, de ce dos frémissant, de ce marbre où passe le frisson

heureux, et qui sera un marbre admirable de tous points lorsque certains points du col, des extrémités, auront été désengorgés, plus serrés, plus nuancés. Il est enfin le sculpteur de ce *Buste de femme*, où il donne la mesure actuelle de son grand talent par cette physionomie dans l'ombre et ces cheveux éclatants, par cette chair savoureuse et émotionnante de la femme parvenue à la vive et complète expression de sa beauté. C'est la vie même, surprise dans sa respiration, dans son épanouissement, dans son mouvement, une délicatesse de modelé qui donne au marbre la tiède existence de la chair.

Ainsi, Desbois a déjà parcouru tout un cycle d'existence qu'il nous montre par de sûres indications, depuis le vase du potier jusqu'au buste et à la statue du sculpteur, depuis la forme de l'humble végétal jusqu'à la vie animée du visage humain.

§ IX. — LES OBJETS D'ART

Les deux Salons, maintenant, rivalisent sur ce terrain d'expériences. Les artistes des Champs-Elysées, plus traditionnels ou plus paresseux, satisfaits de leur organisation, de leur routine, du train régulier dont allaient les choses, ont mis quelque temps avant de se décider. Les artistes du Champ-de-Mars, qui avaient voulu la séparation pour être libres d'essayer du nouveau, ont été plus vite en besogne, ainsi que l'exigeait leur programme de réformes. La principale de ces réformes a été l'accueil fait à l'objet d'art, sa mise en place à l'égal du tableau et de la statue. On a ainsi donné un intérêt nouveau aux exhibitions annuelles, on a varié et agrandi la manifestation artistique, on l'a rattachée davantage à la vie.

Si les Salons durent, il est certain que ces deux sections vont continuer à grandir d'importance, sinon par la qualité et la signification des œuvres, du moins par le

nombre. C'est là un phénomène fatal qu'il faut prévoir. D'ici quelques années, l'objet d'art, aux Salons, foisonnera, aussi banal, aussi quelconque, aussi monotone, que le tableau et la statue façonnés d'après les recettes courantes. Encore une fois, un tel avenir est forcé. On ouvre une porte, il se présente des gens pour entrer et pour passer. Il n'y a encore que deux cent soixante-quatorze numéros au Champ-de-Mars, et cent soixante-huit aux Champs-Elysées. Patience, ces chiffres s'accroîtront, quelques efforts que l'on fasse pour maintenir une sélection. Cette sélection, pour avoir une raison d'être, devrait être bien impitoyable, faite par un jury absolument intransigeant. Mais on sait bien ce qu'est un jury, c'est une réunion d'hommes visés par les demandes, par les recommandations, accessibles, comme tous les hommes, aux paroles aimables et disposés à favoriser tant et tant d'intérêts, qui sont, après tout, légitimes. La lutte pour la vie est assez dure pour le grand nombre, et si l'on peut aider à vivre, en exposant leur œuvre, tous

ceux qui se présentent avec beaucoup de travail et un peu d'art, il est bien difficile, sans doute, de refuser la décision bienveillante.

Après tout, les Salons, malgré les hiérarchies et les récompenses, ont un caractère de vastes entrepôts où il semble que peut entrer qui veut. Les opérations du jury, l'examen, l'admission, le refus, apparaissent illusoires, en regard des sept ou huit mille œuvres exposées chaque année. Pourquoi celle-là et pas d'autres ? Pourquoi tout ce qui est exposé, sans contrôle, aux Indépendants, ne trouverait-il pas place, ici, en un prolongement naturel ? Ce serait le grand étalage. Irait qui voudrait. En parlerait qui voudrait. Les artistes qui aimeraient sortir de cette foule convoqueraient le public ailleurs. Ceux qui aimeraient rester ou qui ne pourraient pas se grouper avec des compagnons de leur choix, ou s'isoler, resteraient sous la loi commune. Pour celui qui cherche sa voie et doit gagner sa vie, c'est l'exposition de l'œuvre, n'importe où, qui est nécessaire. C'est l'équivalent de l'im-

primé pour un écrivain. On se juge soi-même, à se voir en pleine lumière; on a, du moins, chance de se juger, si l'on n'est pas trop malade de vanité. Mais il faut convenir, alors, que tous ont droit à une part de cette lumière. Les conditions de départ égales pour tous : advienne que pourra !

On objectera, car l'objection vient ici d'elle-même, que, précisément nombre de ceux qui envahissent l'art ne sont pas des artistes, qu'ils se croient, à tort, appelés à la création, et qu'ils peuvent prendre ainsi la place de créateurs véritables, lesquels végéteront dans l'obscurité, tandis que les faiseurs habiles arriveront à parader au premier plan. C'est la vérité, on a vu cela, on le voit, on le verra. Mais on l'a vu, malgré les jurys, les examens et la fameuse sélection. Faites l'expérience d'une promenade à travers les monuments publics, vous apercevrez facilement que le grand nombre des commandes est aux médiocres. Songez aux dates et vous distinguerez avec stupeur que des artistes admirables vivaient à l'écart, ignorés ou éconduits, pendant que

leurs rivaux habiles et nuls étalaient leurs creuses compositions aux plafonds et sur les murailles. C'est pourtant sous le régime de l'exception, des récompenses, des Salons sévèrement régis que se sont produites ces absurdités. Il semble donc que l'on puisse essayer du régime de la liberté complète. Les résultats ne seront pas plus mauvais, cela est de toute évidence.

Avec la liberté peut se créer une opinion. Cette opinion peut avoir pour éducateurs les écrivains et les amateurs. Mais ceux-ci, ces écrivains et les amateurs, avant de donner l'éducation aux autres, doivent l'acquérir eux-mêmes. Il faut qu'ils se considèrent toute leur vie comme étant en apprentissage, qu'ils ne passent pas de jour sans vouloir apprendre et sans apprendre. Pour cela, l'Histoire leur est ouverte dans le livre, dans le musée. S'ils arrivent à savoir quelle humanité a précédé le temps où ils vivent, il y a quelques chances pour qu'ils aient un sens véridique des manifestations vivantes qui se produisent sous leurs yeux. Ni l'ignorance du passé, ni le mépris du

présent, tels sont les termes généraux du programme. C'est difficile. En effet. Mais rien n'est facile, et, quoi que l'on fasse, on aboutira toujours à la nécessité de cette éducation que les éducateurs doivent d'abord se donner à eux-mêmes. Ils serviront ainsi les artistes : demandez à ceux-ci quel appoint a été pour eux l'opinion d'un écrivain passionné d'art, bataillant librement pour un talent méconnu, contesté, et quel appoint aussi est la confiance d'un amateur épris d'une œuvre, la regardant éclore, vivant de la vie de l'artiste, lui donnant courage, devenant un collaborateur d'existence. C'est rare, mais cela a été, peut être encore.

Enfin, sur la question même de la nécessité de vivre, sur le gain indispensable, il y aurait beaucoup à dire, un livre à écrire. Qu'il suffise d'affirmer que le malheur de nombre de ceux qui doivent vivre de production artistique, littéraireou plastique, est d'accepter la vie sociale du jour, avec toutes ses apparences, toutes ses niaiseries, toutes ses inutilités. Il faudrait avoir le courage de discerner très nettement les seules obli-

gations et de rompre avec le reste, de supprimer les futilités despotiques. L'artiste vrai, d'esprit haut, se satisfait de travail pour lui-même, et il laisse très bien les situations, les ambitions, la fortune, aux autres, ayant en lui la joie secrète d'avoir fait le meilleur choix. Ici encore, pour tous, la difficulté est grande : il y a l'entraînement, la prévoyance; la famille parfois est une ennemie intime, la femme veut paraître, on veut pourvoir ses enfants, on se laisse aller aux calculs, qui souvent tournent si mal. Combien d'exemples existent, et comme chacun pourrait en trouver à citer, qui seraient inattendus, terrifiants, lamentables! Oui, l'existence de Millet est exquise, heureuse, absolument heureuse, en regard de tant d'existences à façades brillantes.

Ceci nous ramène à notre point de départ. La civilisation actuelle comporte l'encombrement et la liberté. L'établissement du suffrage universel a eu partout ses conséquences : le droit de disposer de soi, incontestable, entraîne le droit pour chacun de se manifester complètement comme il peut.

Il reste, je l'ai dit, la question d'éducation, et c'est l'éducation du suffrage universel qui reparaît.

Il n'y a pas d'inconvénient à laisser s'accroître le catalogue de la section des objets d'art, mais, pourtant, à la seule condition de parer à l'envahissement des produits purement industriels, commerciaux. Que l'industrie et le commerce trouvent là des modèles, des inspirations, rien de mieux; mais cela n'est possible qu'à la condition de réserver le champ d'expériences. C'est précisément une des formes d'éducation possibles, une manière d'ouvrir une école aux artisans, aux fabricants. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris en voyant les artistes des objets s'émouvoir à la nouvelle que leurs œuvres seraient confondues avec les produits marchands à l'Exposition universelle de 1900. Ils vont pétitionner pour empêcher cette mise à néant de leurs efforts, et ils feront bien.

On se convaincra du bien fondé de leur réclamation en voyant au Champ-de-Mars un nombre suffisant d'œuvres originales : le

lit de M. Dampt, les grès émaillés de M. Bigot, les grès datant d'il y a vingt ou vingt-cinq ans, de M. Cazin, les délicieux verres de M. Koepping, les vitraux de M. Tiffany la soupière et le plat à ornementation de poisson, de crabes, de crevettes, de M. Ernest Carrière, les grès et porcelaines de M. Dammouse, les bijoux ciselés de M. Morren.

Le goût de M. A. Charpentier s'affirme, de plus en plus sobre, dans ces objets modelés avec douceur et précision, bien pris dans l'épaisseur de la matière : plaques de portes, gaufrages, cuirs. Chez M. Carabin, le sculpteur domine encore cette fois le menuisier, et de quel superbe et robuste talent, mais la coupe vide-poche est un objet harmonieux, irréprochable.

II

AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

§ I. — PREMIER ASPECT

La seconde fête de la peinture a eu lieu avec un programme de quatre mille huit cent quatre-vingt-cinq numéros. Il est tout à fait impossible de le résumer et il n'y a qu'à renvoyer les visiteurs au catalogue.

On aurait pu toutefois les avertir, s'ils avaient été préoccupés d'autre spectacle que du défilé des femmes en éblouissantes toilettes nouvelles, d'autre problème que de trouver une table pour déjeuner parmi la cohue, on aurait pu les avertir, dis-je, qu'ils éprouveraient le même plaisir à voir la peinture et la sculpture de l'année, à

travers la poussière et par-dessus la foule. Ni plus ni moins. A peu près aux mêmes places, ce sont à peu près les mêmes œuvres, à croire, par instants, d'une illusion singulière, que rien n'a été changé à la décoration des salles depuis l'année dernière.

Presque à coup sûr, on se dirige vers les productions des artistes dont on sait le nom, la manière : on les trouve à l'endroit d'habitude, et elles apparaissent imperturbables, ne révélant aucun souci nouveau d'approfondir la beauté des choses, de découvrir un sens plus complet de l'univers. Tout est tranquille, pacifié, heureux, et la célébrité digère doucement sa joie dans le repos, avec l'opinion bien nettement exprimée de ne pas courir à des batailles dangereuses.

Quand je parle ainsi de batailles, j'entends celles que l'on devrait être fier de se livrer à soi-même, celles où l'on peut compromettre, évidemment, une manière à laquelle on a dû le succès, les honneurs, celles où l'on peut être blessé, vaincu. Mais il est de fières blessures et d'héroïques défaites, et

l'on aimerait voir de ces artistes, parvenus au plateau de la vie, se départir de leur prudence, et tenter, enfin, de conquérir leur personnalité. N'importe lequel essaierait cette aventure qu'il y trouverait plus de gloire qu'il n'en a jamais connu. Il apporterait ainsi sa contribution à la vie passionnante de l'esprit, il ranimerait en flamme claire le feu qui s'éteint tristement sous la cendre.

Ceux qui feraient ce rêve et croiraient à la possibilité de le réaliser montreraient, paraît-il, un esprit trop ingénu. C'est bon pour un Puvis de Chavannes, pour un Rodin, de se remettre toujours naïvement et ardemment à l'étude du vrai, de vouloir sans cesse le mieux, d'admirer l'infini de la vie offerte à la méditation et au travail de l'artiste.

Car il ne s'agit pas, lorsqu'il est parlé de renouvellement et d'aventures, de chercher et de trouver des inventions à faire rester les visiteurs bouche bée, des imaginations délirantes, des combinaisons cocasses et imprévues, des tours de force

agencés pour attrouper les badauds. Rien de tout cela : le travail au jour le jour, ininterrompu, suffit pour les grandes découvertes. Il a été dit, par Buffon, que le génie était fait de patience, et par Baudelaire, que l'inspiration, c'était le travail quotidien. Tous les grands artistes sont pour attester la vérité de ces affirmations : leur œuvre de travail est immense, à faire s'étonner qu'une vie humaine y ait suffi. C'est bien simple, ils n'ont fait que cela, ils n'ont pas songé à s'arrêter, et voyez le résultat : un prodige !

Ce n'est pas à dire que tous ceux qui seront patients auront du génie, que tous ceux qui s'astreindront au labeur de chaque jour recevront la visite fulgurante de l'inspiration. Ils auront du moins en partage la joie enviable d'avoir donné tout ce qui était en eux, d'avoir occupé leur vie de la plus noble façon ; ils se seront créés, ils auront pris de ce qui les entourait ce qu'ils pouvaient prendre, ils n'auront pas connu une seule minute le mécontentement de soi-même, l'ennui morne de ceux qui ne savent à quoi

se prendre, qui ignorent la ressource infinie que leur offre la vie.

Il est certain que des réflexions de ce genre peuvent trouver leur emploi fréquent, que chacun peut d'abord se les adresser en toute modestie avant de les offrir aux autres. Mais une agglomération d'œuvres telle qu'au Salon est, une fois l'an, l'occasion propice de généraliser ces observations, de les voir prendre corps, se résumer en preuves.

Entrez au palais des Champs-Élysées, regardez, sortez, et demandez-vous s'il n'y a pas, dans nombre des œuvres, chez d'anciens artistes comme chez de nouveaux venus, une erreur manifeste. Il est trop sûr que les personnages célèbres et dirigeants, parmi cette foule, ont connu depuis longtemps l'arrêt et se sont contentés de recommencer machinalement, peut-être même avec une satisfaction de gens sûrs de leur fait, les œuvres qui leur avaient valu autrefois la réputation et la clientèle. Ils les recommencent, mais en les diminuant, car on ne peut rester absolument stationnaire. Celui qui n'acquiert pas perd. Ils ont perdu,

à n'en pas douter. Voyez les envois de MM. Bonnat, Gérôme, Lefebvre, Bouguereau, etc., etc., et même de M. Henner, qui est, lui, un séduisant peintre. Faites effort pour ne pas penser aux noms, vous apercevrez que les portraits de MM. Bouguereau et Lefebvre sont d'une sécheresse affligeante, que l'afflux de vie est absent de ces visages, que les chairs et les vêtements sont de la même matière amenée à l'insignifiance. Chez M. Bonnat, vous croirez, et avec raison, à plus de fougue et de générosité, mais les à peu près de la construction, la timidité réelle sous la fausse énergie de la touche, vous frapperont bientôt. Devant les petites histoires de M. Gérôme, vous direz : « C'est drôlet », et devant la peinture grasse et nacrée de M. Henner, vous soupirerez : « Il a fait et il pourrait faire de belles choses. »

D'autre part, devant les toiles d'une autre génération d'artistes qui ont l'ambition de s'exprimer par la peinture sur les problèmes qui inquiètent et passionnent notre temps, vous ferez la rencontre d'une singulière erreur. Chez M. Rochegrosse, par exemple,

comme chez M. Pelez, vous apercevrez l'idée qu'il est possible de révolutionner l'art par le seul choix d'un sujet qui fera retourner les têtes. Le premier, par *Angoisse humaine*, le second, par *Humanité!* titres pareils, qui indiquent la préoccupation identique chez ces deux artistes, croient pouvoir faire apparaître le problème moral et le problème social par l'inattendu, par l'étrangeté de la conception.

On est bien forcé d'observer que le moyen pictural échoue ici à soutenir les conceptions, que la manière de M. Rochegrosse est incertaine et lourde dans la foule, banale dans les apparitions, et que celle de M. Pelez, malgré l'apparence d'unité plus grande, reste de sens douteux, entre une observation précise de vaudeville, un vouloir d'affirmation farouche, et l'évocation surnaturelle. On peut admettre et employer l'allégorie, puisque cet emploi a été prouvé significatif par certaines œuvres, mais il est impossible aussi d'oublier que la peinture peut s'exprimer directement, et qu'une scène d'existence, une évocation de sentiments, l'expres-

sion d'un visage, peuvent représenter un idéal moral et social autrement que les combinaisons ardues et les imaginations hasardeuses.

Ce sont là, au point de vue de la critique des œuvres et des idées auxquelles ces œuvres se rattachent, les dominantes qui pourront provoquer la curiosité et alimenter la discussion pendant la durée du Salon. En dehors de cela, il y a des toiles de tous genres, décorations, scènes historiques, paysages, portraits, et des statues, et des gravures, et des objets d'art, dont la revue ferait déborder ce chapitre d'ouverture et qu'il sied de regarder avec plus de loisir. Il y a là toute une population d'artistes, active, régulière, trop active, trop régulière même, en ce qui concerne les expositions annuelles, si rapprochées, si hâtives, si pareilles. Cette population, sans vouloir la dénombrer complètement, vaut qu'il lui soit fait quelques visites — après le vernissage.

§ II. — L'ÈVE DE FANTIN-LATOUR

Je crois bien, après un examen aussi attentif que possible, et sauf revision, que s'il fallait mener tout de suite le visiteur devant l'œuvre du Salon des Champs-Élysées qui donne le plus visiblement l'idée de la beauté, de la force d'art, de la réflexion accumulée, c'est devant l'*Ève* de M. Fantin-Latour que je conduirais celui qui demanderait à être ainsi immédiatement renseigné.

Cette *Ève* se trouve dans la section de lithographie, c'est une des sept pièces charmantes ou magistrales exposées là par l'artiste. On admirera les formes des *Baigneuses*, l'ordonnance de la *Pastorale*, les grâces de l'*Amour désarmé*, de *Vénus et l'Amour*, puis vraiment l'émotion grandira et fixera la contemplation sur l'apparition légendaire de la première femme. Debout, au centre de la composition, auprès d'un arbre magnifique, du pommier où il y a toute la sève de la terre naissante, la belle

créature apparaît sans voiles, dans le doux rayonnement de sa nudité chaste. Ses chairs sont éclairées par une lumière d'aurore, elle est massive et puissante comme il convient à celle qui est un foyer d'amour et qui sera la mère des hommes, et pourtant une suprême élégance fleurit ces jambes fines et solides, ces bras souples et musclés, ces flancs larges, ces seins naissants, ce col qui supporte le beau et candide visage épanoui. C'est une preuve de plus que la vraie force ne va pas sans la grâce, qu'elle la possède en elle, qu'elles sont inséparables, incluses à la fois dans tout organisme superbement et logiquement constitué.

Ce chef-d'œuvre a été dessiné avec sûreté, modelé avec amour sur la pierre, et il est, ici, sous verre, imprimé sur une feuille de papier. Qu'importe la forme prise par le métier, et la matière de l'objet; ce qui compte, c'est la vision de l'artiste et la supériorité de la réalisation. Or, ici, la vision est sereine et joyeuse, et la réalisation est complète.

Cette qualité de forme, cette densité par-

ticulière que savent exprimer les bons peintres de la chair, on les retrouvera dans le pastel de l'*Ondine* portée par la vague, la femme grasse et rousse unie à l'eau d'étroite façon, participant de si nette manière à l'ample mouvement de la lame. Et aussi dans la peinture de *Vénus et les amours*, où la déesse étendue, longue, fine, mais sans anémie, poussée drue et robuste, boit littéralement la lumière par tout son corps vivant et respirant : les amours, par contre, sont malheureusement un peu petiots, et Fantin s'est trop rapidement contenté de leurs taches dans le paysage.

Mais voici l'autre aspect de son talent, la composition apprise par la tradition et renouvelée par une faculté personnelle de voir et de comprendre, un amalgame de haute intelligence de la science conservée par les musées et des arrangements directement observés dans la vie. La *Toilette*, à ce point de vue, est une toile précieuse, très renseignante sur le goût et le savoir de Fantin, sur la faculté de raisonner et d'agencer la beauté qui est en lui. Certaines de ces atti-

tudes, de ces mouvements des femmes, sont connus, résument les recherches et les trouvailles des anciens maîtres, et toutefois, on aperçoit, à une nuance, à une différence, que tout a été observé à nouveau, que la nature a été prise à témoin, est intervenue pour faire la preuve de l'art.

De même, ces couleurs savamment groupées, ces robes, ces draperies, rousse, rouge, verdâtre, bleue, qui tournent autour de la robe blanche pénétrée de lumière douce, éblouissante, ces couleurs ont déjà été employées, groupées, mais le peintre leur a donné des emplois nouveaux, les a combinées à sa guise en vue d'un ensemble, et le résultat, c'est un tableau qui ne ressemble à nul autre, et qui du plus loin fait dire : Un Fantin.

Réellement, ces œuvres sont très belles, si belles qu'elles font naître un regret, que je dis comme je le ressens, à cet artiste que j'admire. J'aimerais le voir continuer cette série de toiles, mythologiques, rêvées, qui sont bien à lui, où il prouve, avec sa virtuosité, son sentiment profond des rythmes et

des harmonies. Et je voudrais aussi, à côté, en même temps, d'autres œuvres de ce même format, de cette même manière, de cette même force secrète lentement épanouie, et qui seraient observées directement sur la vie toute simple, qui concentreraient toute la richesse, toute la profondeur des spectacles intimement vécus. Fantin-Latour est aussi un maître en cet art de pure vérité, et le moment, il me semble, serait venu pour lui de réaliser à nouveau, en formules plus complètes que jamais, les trésors de pensée et de talent amassés en sa solitude, et qu'il nous donne ici à entrevoir par ces belles créations de réalités transposées.

§ III. — PEINTURE DÉCORATIVE ET PEINTURE D'HISTOIRE.

Les poètes du rêve, les maîtres de l'allégorie décorative sont rares aux Champs-Élysées, quoique, à tout instant, la muraille soit occupée par une immense toile,

et que des figures de plafond dégringolent sur la cimaise sans que rien puisse atténuer leur chute.

Le charme qu'il peut y avoir dans la *Frise*, de M. Henri Martin, pour l'Hôtel-de-Ville de Paris, est un charme de nature simplifiée, un essai d'indication de l'ensemble des choses par les traits essentiels.

Toutefois, cette *Frise* de M. Henri Martin, identique de procédé et de sentiment à celle de l'an dernier, dénotant la même originalité de goût, parlant à première vue un langage de charme, s'accommode mal de la station prolongée et de l'examen approfondi. Je louerai, comme l'an dernier, la disposition des figures parmi la colonnade d'arbres, le ciel lilas de la fin du jour, les reflets dorés sur les chairs roses, les grâces d'attitudes, le sérieux des figures d'artistes, mais le procédé d'égratignement, l'absence de modelé, la pauvreté des formes empêchent ces charmes épars de se préciser et de durer. C'est ici, visiblement, un art qui s'épuise, qui s'anémie, faute de recourir à la nature. Les formes des êtres sont appauvries, les

lignes grêles rétrécissent les corps, réduisent les mouvements, et ce qui séduit, c'est surtout le sens décoratif qui est réel en M. Henri Martin, la faculté qui est en lui de comprendre la décoration d'une muraille, par un certain rythme de lignes, par une harmonie d'atmosphère.

Chez M. Henri Bonis aussi, il y a ce don, avec plus de solidité et un peu de froideur, de faire apparaître un paysage et des figures sur la surface d'une muraille. L'an dernier, il exposait la frise décorative des *Exercices physiques*, il donne cette fois une suite à son entreprise pour l'Hôtel-de-Ville de Paris par les *Exercices intellectuels*. On ne court plus, on marche, on stationne, on capture des papillons, on regarde des pierres, des ammonites, on disserte : c'est composé, pondéré, raisonnable, agencé pour une impression de calme. Sous la *Cuisine des étoiles*, de M. H. Blanchon, on serait plus inquiet : sous prétexte de plafond décoratif pour une salle à manger, des marmitons et des gâte-sauce peu rassurants se livrent à des exercices qui pourraient bien faire choir les

potirons, tomates, choux-fleurs, mis en équilibre sur les corniches, et les ragoûts et les godiveaux qui mijotent sur les fourneaux de cette cuisine suspendue dans l'espace.

Par la *Bourgogne*, de M. Henry Lévy, l'Allégorie et l'Histoire se confondent. C'est la réunion des Bourguignons illustres, depuis les ducs Philippe le Bon, Jean sans Peur, Charles le Téméraire, jusqu'au conventionnel Lazare Carnot, jusqu'au président de la République Sadi Carnot, et les orateurs, et les écrivains, et les artistes, et les savants : Bossuet, Lacordaire, Prudhon, Rude, Crébillon, Vauban, Buffon, Monge, Piron, Lamartine, etc., etc. Les personnages sont traités à la manière du portrait, très sobrement, avec un goût de la mesure, une discrétion qui aboutit aux attitudes correctes et aux expressions officielles. Où l'on aurait voulu voir l'artiste déranger un peu ses formules et s'inspirer directement de l'esprit du sujet qu'il avait à traiter, c'est dans la représentation du milieu où il devait placer ses personnages et des figures par lesquelles il voulait person-

nifier les forces et les grâces de la Bourgogne. Il a évoqué la campagne et la ville, mais il a réuni tous ces Bourguignons en avant d'un portique de tragédie, autour d'une sorte de Bourgogne ducale et de femmes selon la recette d'Ecole qui paraissent ici seulement théâtrales. Rien ne vient signifier la robuste et épanouie Bourgogne. On voudrait, non ce froid conciliabule, mais que sais-je, un banquet un peu plus exalté par le pomard et le chambertin, on voudrait voir fleurir et s'épanouir l'esprit du terroir sur toutes ces faces d'hommes de pensée agile. M. Henry Lévy, qui ne manque ni d'élégance ni de goût, mais qui peut manquer d'esprit de recherche et de désir de renouvellement, nous devait mieux que ces figures de femmes et la figure de génie à la mode italiano-française qui manque vraiment par trop de particularité. Que demain une allégorie semblable, de la Gascogne, ou de la Normandie, ou du Dauphiné, soit tentée, et les mêmes figurants et figurantes pourront se déplacer et jouer leur rôle.

Une observation d'ordre également général peut être faite à propos des tableaux d'histoire. Ces tableaux sont nombreux au Salon des Champs-Élysées, depuis les *Bouches inutiles*, de M. Tattegrain, jusqu'à la *Promenade de Louis XIV*, de M. Gérôme, jusqu'aux illustrations de *Salammbô*, de M. Surand, de M. Thivier, interprétations littéraires qui touchent de près les interprétations historiques. Là, dans ces reconstitutions d'un beau drame, il est certain que la grande importance devra être donnée au choix du moment représenté. Ce moment, semble-t-il, ne devra pas être le moment de la conclusion, comparable à l'achèvement d'une pièce, alors que le rideau tombe et que le public se précipite vers le vestiaire. Ainsi, dans les *Bouches inutiles*, grande toile non dépourvue de qualités par le paysage silencieux, par l'horreur de l'hiver, par la menace des choses, M. Tattegrain a représenté d'une façon absolue les malheureux jetés hors de la place assiégée et dévorant des cadavres. Il s'est avisé d'un drame de siège : « *Or enfants, viex hommes*

et fames des deux Andelys, ayant été rejetés par la garnison du château à court de vivres, puis repoussés par les assiégeants, *ainsi furent là quatre moys* vivant d'herbes, de racines, et enfin des cadavres de leurs compagnons... » C'est en ces termes que la chronique rimée de Guillaume Guiart et l'histoire d'Henri Martin racontent cet épisode du siège de Château-Gaillard, représenté à la lettre par M. Tattegrain. Il a su simplifier le paysage de neige et de glace, mais il s'est acharné à représenter méticuleusement toute l'horreur du spectacle, ne nous faisant grâce ni d'une plaie dévorée ni d'un os rongé. Il ne nous a donc pas donné l'impression de la douleur et de la faim d'une foule errante, mais la certitude de son hideux repas. Ce n'est pas l'anxiété du drame, c'est son dénouement. Le combat de l'esprit contre l'instinct pouvait être intéressant, mais non l'assouvissement final. Il est trop sûr, ici, que le drame est terminé. Nous n'assistons plus à la péripétie, au combat de l'homme contre lui-même. Allez voir au Louvre la petite toile

de Delacroix, le *Naufrage du don Juan*, où les naufragés tirent au sort à qui sera mangé, et vous prendrez là une extraordinaire sensation de vie arrêtée, d'anxiété grandissante. C'est la réalité résumée par un poète à son moment le plus pathétique.

La *Promenade de la Cour dans les jardins de Versailles*, de M. Gérôme, n'est pas faite pour donner une idée des splendeurs qui avaient Louis XIV pour centre éclatant. Le défilé est médiocre, et le palais est de frêle et maladroite construction. On ne sait si M. Gérôme croit ainsi donner des exemples de tableaux allégoriques et de tableaux d'histoire. Lui qui se répandait en imprécations, dans des interviews de l'an dernier, contre Monet, les impressionnistes, et ceux qui admirent une œuvre comme les *Cathedrales*, à commencer par Mirbeau et Clemenceau qui font un assez bon commencement de liste, lui, M. Gérôme, membre de l'Institut, nous devrait bien des démonstrations plus efficaces. Après cela, dans un autre tableau tout proche, on apprend quelle

idée M. Gérôme se fait de la *Vérité*, et l'explication est trouvée.

Il y a un intérêt d'art et d'histoire tout autre dans les deux toiles de M. Albrecht de Vriendt, qui constituent le projet de décoration murale, à la manière des miniatures et des vitraux, en voie d'exécution à l'hôtel de ville de Bruges : *L'institution de l'ordre de la Toison d'or* et *Thierry d'Alsace rapportant à Bruges les reliques du saint sang*. M. de Vriendt s'est donné la peine d'étudier le temps qu'il représente, de reconstituer le mobilier et les costumes, de réfléchir aux manières d'être et aux caractères, et son œuvre archaïque en prend une valeur de reconstitution et de commentaire. M. Henri Pille a traité, également, avec une intelligence pittoresque, le sujet qu'il a représenté : *Le 12 mai 1588* (et il expose aussi un remarquable *Portrait du docteur Laffont)*. M. Jean-Paul Laurens, qui exposa l'an dernier la *Muraille*, où il y avait une réelle âpreté d'art, un sens de l'humanité barbare, s'en tient cette fois à deux petits tableaux de genre : *Irène* et les *Otages*,

l'impératrice grecque, telle que la veut l'archéologie, et deux enfants vêtus de rouge, en prison, qui n'évoquent aucun fait précis, mais font songer à quelque canaillerie de frère aîné ou d'oncle barbare.

§ IV. — LA COMÉDIE DU PORTRAIT

Un peintre de portraits *qui sait voir* doit extraordinairement s'amuser. Le modèle, en effet, ne sait pas toujours qu'il est vu, malgré le rôle qu'il a accepté, et il se joue, entre ce modèle et cet artiste, la plus fine comédie du monde.

Comédie muette, le plus souvent, ou à côté de la conversation.

Le peintre a le souci de faire vrai, il est permis de le supposer : nous choisissons, bien entendu, un jeune, ou un presque jeune, à ses débuts, les fameux débuts qui durent toute la vie. Nous négligeons le jeune maître habile ou le vieux routier en possession d'une manière, d'un procédé sûr de fabrication.

Voilà donc notre homme devant son modèle, qu'il ne connaît guère, qu'il ne connaît pas, qui est venu lui demander son portrait par un hasard de relations ou sur la foi d'une recommandation. Il veut représenter ce spectacle : un visage humain en pleine vie, tel qu'il est, la personnalité marquée par la longueur et la profondeur du regard, par lá sinuosité de la bouche, par la forme de l'ossature et des muscles, avec l'animation intérieure et la preuve partout répartie de la faculté de penser.

Le modèle a sans doute le même désir : il veut être *ressemblant*, cela va de soi, mais de quelle ressemblance ! Il voudrait se voir comme il se voit dans le miroir. Mais là, dans ce miroir, il se voit de ses yeux et, sur la toile, il est vu par les yeux d'un autre. Quel écart ! et difficile à franchir ! Aussi, comme ce modèle s'ingénie à convaincre ce peintre. D'abord par des observations timides, qui tournent autour de l'objet : « Il me semble que... — Ne trouvez-vous pas ?... » Toute la série des circonlocutions, des phrases d'approche. Le peintre consent,

docile, diminue l'oreille, arrange le nez, donne de la force au front, de la pénétration au regard, rend les doigts plus effilés et les ongles plus roses. « Comme ceci, n'est-ce pas ? — Oui. Non. C'est-à-dire que ça n'est pas tout à fait ça. » On se remet au travail, et c'est la comédie muette.

Tout ce que ce modèle a en lui de persuasion, de fluide, il le darde sur ce peintre, il le lui envoie, il l'en enveloppe pour le convaincre, pour le soumettre. Il charge son œil d'expression, il s'ingénie, par un lent travail qu'il croit imperceptible, à transformer le dessin de sa bouche, il essaye d'alléger sa mâchoire. Peines perdues, efforts inutiles ! La forme est la forme et ne se peut changer. Tout se tient dans un visage, tout se commande, on ne modifie pas la particularité de son crâne, on ne peut faire que l'œil ne soit pas enchâssé dans un certain orbite, que la bouche ne soit pas en accord avec le jeu des muscles faciaux. Le peintre sait cela, ou doit le savoir, et il sourit en pensée, malgré l'apparence grave qu'il sait garder pour un travail aussi solennel. Pour

l'expression, elle est changeante et peut passer, il est vrai, par des phases indéfinissables. Toutefois, le modèle ne sera pas toujours sur ses gardes, il aura un moment de détente, et le peintre saura saisir cet instant où les sentinelles sont endormies, où l'ennemi est sans défense.

C'est ainsi, en une longue bataille presque silencieuse, que se mène et s'achève un portrait. Il y a encore ceci, tout à l'avantage du peintre, que plus les séances se multiplient, plus le modèle se fatigue, s'abandonne. Le peintre, lui, s'il aime son métier, sent, tout au contraire, son ardeur s'accroître. C'est alors, son œuvre déjà formulée, qu'il aperçoit toute l'étude possible, tout le travail nécessaire. C'est alors qu'il intervient d'un esprit prompt, d'une main décisive.

Tout est fini, le modèle vaincu n'ose plus rien dire, ne sait plus que penser devant cette étrange image, où il n'arrive pas à se reconnaître. Il n'a plus que la dernière ressource de faire intervenir les parents, les amis, pour demander et obtenir au moins

une dernière retouche, là, ce bout d'oreille, ici, cet œil. Le peintre s'exclame : « Combien l'observation est juste ! Dire que je ne m'étais aperçu de rien ! » Et il se montre très soumis, il fait semblant de rectifier. Les intermédiaires sont ravis de tant de bonne grâce, affirment au modèle qu'il n'a plus rien à réclamer, et celui-ci emporte chez lui et accroche à sa muraille ce portrait qui va le désoler pendant le reste de ses jours et qui deviendra le portrait d'ancêtre dont s'amuseront les générations futures.

Aussi est-il une tout autre manière de réussir un portrait au gré du modèle. C'est de fournir à celui-ci une image de lui délibérément fausse, telle qu'il la désire. De ces portraits-là seulement le portraituré se montrera satisfait; il admirera cette topographie idéale de son visage, cette gracieuse expression d'emprunt qui vient voltiger sur ses traits enjolivés, il se reconnaîtra de point en point dans ce mensonge ingénieux et aimable.

Cette poétique particulière est la grande raison d'être de la profession du portraitiste,

la grande cause de la quantité considérable d'effigies qui figurent aux deux Salons et de la quantité plus considérable encore qui ne trouve pas accès aux salles d'exposition : peintures à l'huile, pastels, aquarelles, fusains, bustes. On n'a pas encore compris, dans les familles qui veulent se perpétuer en galeries, que tous ces bustes et toiles étaient de futurs obstacles aux déménagements fréquents, de sûrs encombrements des logis exigus, et que la sagesse serait de se contenter d'un petit portrait à la mine de plomb ou d'un médaillon, où le dessinateur et le sculpteur apporteraient tous leurs soins, autant qu'au portrait en pied et au buste.

Dans les portraits de Salons, il faut bien le reconnaître, on trouve rarement la caractéristique, le signe de la personnalité. La plupart des peintres s'amusent aux étoffes, qui ont leur importance, d'accord, mais qui ne devraient pas tout de même jouer le grand premier rôle, et souvent le seul rôle. Et ce n'est pas tout que de peindre les étoffes, encore faudrait-il mettre quel-

que chose dessous, donner à deviner la forme du corps, le frémissement de vie qui parcourt un être. Trop souvent, c'est la seule forme de la redingote, ou l'armature du corset. Des cols surgissent des physionomies en marbre, ou en mastic, ou en cire, plates, raides, fixées dans l'apparence de vie des figures du musée Grévin. Regardez, au contraire, les visages peints par les maîtres du portrait : la peau est restée vivante, semble animée encore par le flux du sang, par le mouvement de la respiration : c'est que la vie intérieure a été pénétrée, vue à travers l'enveloppe. Nos peintres à la mode ne voient pas au delà de l'épiderme.

Aussi, quelle rage prend tant de gens de se faire portraiturer en pied, en grande toilette, par des peintres qu'ils ne connaissent pas, dont ils ont entendu seulement vanter la marque, la façon expéditive, la ressemblance garantie ? Ils n'auraient pas les mêmes désillusions si leurs ambitions étaient moins démesurées. Que ne font-ils simplement reproduire leurs traits par la miniature, de format modeste, peu encom-

brante, ornement tout indiqué de nos petits appartements, de nos restreintes murailles. Autrefois, on alignait les miniatures de chaque côté de la glace, au-dessus de la cheminée, et c'était tout à fait charmant, de voir d'un coup d'œil un résumé de sa famille, de ses amitiés. Là aussi, il y avait ressemblance, et une ressemblance d'une grande douceur, obtenue avec des soins délicats, une patience infinie. Le genre n'est pas délaissé, il n'y a qu'à faire le tour de la galerie intérieure des Salons pour s'en convaincre, mais il ne supplante pas le portrait solennel, et c'est grand dommage. On devrait encourager la renaissance complète de cet art jadis célèbre, abondant en fines œuvres qui ont traversé le temps. La femme, qui cherche si inquiètement sa voie en art, peut exceller, et excelle souvent dans la miniature, trouve par elle à utiliser ses qualités de finesse, d'adresse. On peut s'en rendre compte en allant regarder les jolies miniatures de Mme Gabrielle Debillement-Chardon, de Mlle Marie-Louise Chauchefoin, de Mme Eugénie Gruyer-Brielman, de Mlle Jeanne Cas-

tel, de Mme Cécile Schlatter, de Mlle Marguerite Delaroche, et de beaucoup d'autres. Encourager ces femmes, ces jeunes filles, ce ne serait peut-être pas rénover l'art du portrait, mais ce serait tout au moins diminuer la fabrication de l'inutile et fastidieux portrait en pied ou en buste.

En somme, le peintre qui n'est pas un artiste de génie apte à tout exprimer, à tout saisir de ce qui lui apparaît, ne peut faire œuvre supérieure que par le portrait de l'être qu'il connaît bien. Presque tous, même les factices, sont intéressants lorsqu'ils font le portrait de leur père ou de leur mère. Pourquoi ? Sans doute, l'observation continuelle, inconsciente, l'image perpétuellement présente avec les habitudes, les travers, les manières de rire, de parler, de rester immobile dans la songerie, se gravent chaque jour de plus en plus dans les yeux et dans l'esprit. De plus, l'artiste a souvent dessiné ces modèles familiers, étudié en croquis leurs poses, leurs allures. Au jour du portrait, le pouvoir du temps agit, la physionomie complète se révèle avec ses particularités

à celui qui l'étudie d'un œil si savant, d'un esprit si ému : il a forcément une autre sensation devant ce vieux visage de maman, cette figure sévère de père qu'il sait bon et tendre, que devant le monsieur ou la dame si inquiets à la vue d'un commencement de portrait véridique.

Même si le talent n'est pas très grand, ces portraits ont une vérité et un charme ; les gaucheries, les naïvetés, deviennent des attraits ; on devine les jeux de physionomie aperçus sous un angle toujours le même où viennent s'inscrire le caractère, l'attitude habituelle, le reflet de l'âme dans les yeux.

Mais il ne sert pas de grand'chose de vouloir remonter un courant ainsi établi. Quelques-uns comprendront, et cela suffit sans doute ; mais le grand nombre, entre le petit portrait à la mine de plomb, fût-il d'Ingres, et la grande toile quelconque, établie et coloriée au petit bonheur, n'hésitera pas et choisira ce dernier objet, qui *flatte* plus, sur le moment, mais qui est voué au bric-à-brac futur. Ainsi va le monde, et les Salons ne sont pas près de changer d'aspect.

Au surplus, si l'on revient au goût prédominant du modèle, on arrive bien vite à cette conclusion que l'exécution d'un portrait est une chose convenue, conclue d'avance. S'adresser à tel ou tel, parmi les réputés, c'est signifier que l'on désire, que l'on veut apparaître sous des dehors déterminés selon la manière du peintre. On ne veut pas être soi, mais on veut devenir un Henner, ou un Carolus-Duran, ou un Bonnat, ou un Jules Lefebvre, on entre dans une famille picturale, et l'on prend les habitudes d'existence du groupe, on devient nacré, ou rutilant, ou solide, ou anémique.

On objectera que de plus grands donnent ainsi à leurs modèles un air de parenté, par le fait de la vision qui est la leur et de l'exécution plastique découverte par leur instinct, développée par leur réflexion. D'accord. Mais regardez-y bien. Dans cet art du portrait, de la représentation de l'être vivant, si le peintre est vraiment grand, s'il devine la profondeur en même temps qu'il voit l'apparence, il y aura toujours un mo-

ment de sa vie, qui sera le moment de l'apogée de son talent et de son génie, où il saura s'extérioriser, créer en dehors de lui, s'annexer toute une région d'existence nouvelle. Songez à l'œuvre de Rembrandt, de Velasquez, aux portraits d'Holbein qui sont à Bâle et à ceux qui sont en Angleterre, et admirez la variété croissante, le nuancement infini. Car la découverte est non pas dans les éclatants changements de manière, mais dans la progression lente ; non pas dans le contraste, mais dans la nuance. Cette nuance suffit pour dire la prise de possession des choses, le règne assuré de l'artiste sur la nature enfin pénétrée et conquise. De plus, observez encore que ces grands hommes ont souvent observé tout près d'eux, dans leur famille, parmi leurs amis, ou dans une région sociale dont ils étaient les habitués. Ils revenaient sans cesse aux mêmes sujets d'observation, ils les découvraient de jour en jour davantage, et ils sont devenus, à ce prix, des historiens extraordinaires, ayant vu et créé à nouveau les êtres.

Avec les préoccupations qui viennent d'être dites, les portraits qui garderont un charme d'existence, de vérité, de poésie, et prendront aux yeux une valeur précieuse, n'auront pas été bâclés pour la circonstance, représenteront un long temps d'études et de réflexions.

Aux Champs-Élysées, parmi les innombrables portraits, s'aperçoivent quelques toiles d'intimité, où les artistes ont certainement mis la poésie du vrai, la beauté de la vie, sans se préoccuper de la mode et du succès. De ce nombre, les portraits de femmes de MM. Braut, Tardieu, Sabatté; les trois têtes d'hommes : *Portraits de mes amis*, de M. Bellery-Desfontaines. Et encore : le *Portrait de mon père*, de M. Victor Marec; *Mon père*, de M. Giacomo Rosso; *Mon fils André*, de M. Benjamin-Constant, tous trois de bons portraits, où l'on trouvera exprimée une qualité de vie qui manque ailleurs. L'intimité est plus sûrement fixée, découverte, par l'œil ami qui a suivi les transformations successives des années, les écarts de caractère, le tracé des grands rires

ou des restrictions mentales, le sourire ou la tristesse du regard.

Parmi les portraits d'apparat, celui de Mme P. S..., de M. F. Humbert, est séduisant par la grande allure, l'harmonie du costume blanc et du visage, et celui de Mme Héglon a la beauté scénique de l'actrice. Il n'y a pas ici que le costume, il y a une vie particulière, une signification de physionomie, que l'on chercherait en vain dans les images de M. Bouguereau, de M. Lefebvre, etc., images précises, finies, mais réduites, amincies jusqu'à disparition de la vie, les chairs amenées au même aspect que les soies et les satins. Le talent de M. Bouguereau, professoral d'apparence, mais en réalité aimable à souhait pour ceux qui se réjouissent de la petite imitation des choses, s'exerce cette année sur la *Vague* et sur le *Portrait de Mme la comtesse de C...* La *Vague* est le tableau type de ce genre où tout est effacé, égalisé, en même valeur, où la matière même est partout semblable. Exemple : la vague du même grain, du même lustre que la chair de la femme. C'est dans cette disposition à

tout représenter d'une manière immobile, morte, que le portrait de femme est abordé, femme jolie, distinguée, sans doute, mais qui manque, ici, de la beauté première qui est la vie. De même, dans le portrait de jeune fille de M. Jules Lefebvre, le plus étonnant parmi ces fantasmagories distinguées : petit, sec, gratté, usé, aminci comme une feuille de papier à cigarettes, mince, fluet, épanoui dans la blancheur. Les femmes ainsi peintes sont probablement charmantes, on le devine, on veut le croire, mais on reste vraiment surpris qu'elles n'intéressent pas davantage ces sénateurs de la peinture. De même, le portrait de femme, de M. Bonnat, est faussement fougueux, ardemment mal construit, les conditions vitales disparues ; le détail est présent, mais il n'y a pas assemblage organique, l'unité manque. A n'en pas douter, devant ces preuves, les portraitistes en vogue, et d'autres encore, refroidissent leurs modèles, toute idée de mauvais jeu de mots éloignée.

Après cela, malgré un défaut d'harmonie du costume, on peut se plaire à regarder la

tête de femme brune peinte par M. Ernest Hébert, et le portrait de femme de M. Paul Dubois, une rose à la ceinture de sa robe verte, n'est pas sans expression, malgré la forme timide, le dessin restreint. Puis, il faut saluer le talent de M. Henner, qui donne à voir de la vraie peinture, savoureuse et hardie.

Car il est resté peintre, peintre amoureux de peinture. Il a produit des œuvres qui restent dans le souvenir : des corps de femmes d'une chair particulière, nacrée, empreinte de la clarté bleuâtre des belles nuits claires, une chair qui apparaît dans son cadre naturel au milieu des paysages de sombre émeraude, au bord des lacs, des étangs mystérieux où s'est réfugiée la clarté dernière, sous des ciels profonds tout envahis d'une lumière lactée. Dans cette série de nudités, il est certain que M. Henner a manifesté un sens des riches harmonies sourdes, et de l'apparition subite et lumineuse d'un beau corps de femme. Mais aussi il s'est laissé aller à la manière, à des frottis de plus en plus sommaires, faciles à

indiquer, à mettre en place, pour un adroit manieur de brosses tel que lui. Au lieu d'approfondir sa vision, de renforcer sa force, il a subi une déperdition certaine, tout en continuant, par les semblables profils et les torses de Christ exposés chaque année, à donner l'idée d'un talent toujours présent, et d'une grande œuvre toujours possible.

Cette année, par le *Portrait de M. Carolus Duran*, qui semble abordé légèrement, avec cette aisance de modelé que M. Henner possède, et qui donne l'idée de solide construction, et par le *Christ au linceul*, le torse encore beau et ferme sous la lumière verdâtre, mais les bras petits, étriqués, malgré l'artifice de peinture large, — M. Henner continue à donner l'idée de sa virtuosité.

§ V. — LA PHILOSOPHIE DU PAYSAGISTE

De tous les peintres, et peut-être aussi de tous les hommes, il peut se faire que le paysagiste ait choisi la meilleure part.

Son état est celui où l'individu garde le mieux sa vie, reste le plus libre. Par la simple

décision du départ, il a biffé d'un trait un nombre considérable de conventions sociales, presque toutes, pour parler vrai. (Ne lui en reste-t-il pas assez, malgré tout, pour lui rendre le sentiment de la vie exacte, au fond des solitudes ?) Il est certain que cet homme, ainsi résolu à converser avec les choses, est un simplificateur déterminé, et qu'il s'évite des charges et des surcharges. Son attitude redevient, avec toutes les forces et tous les raffinements d'esprit en plus, une attitude d'homme primitif. Il ne part pas en guerre contre les préjugés pesants et agaçants, contre les mille faits, les mille accidents de la vie de chaque jour : il se contente de les ignorer.

Il est question ici, cela est entendu d'avance, d'une sorte de type idéal du paysagiste. Je crois qu'il existe, et même qu'il est assez multiplié et fréquent, si divers qu'en soient les exemplaires.

Pour s'en tenir à deux grandes divisions, il y a, chez les paysagistes, ceux qui ont embrassé la profession par instinct et ceux qui l'ont embrassée par réflexion.

Les premiers sont devenus peintres de paysages parce qu'ils aimaient les parties de campagne, les villégiatures rapides à travers la banlieue parisienne, du samedi soir au lundi matin, les promenades en canot, les déjeuners et les dîners à l'auberge, le repos du soir dans une chambre rustique, entourée du grand silence des champs. L'habitude prise se perpétue. Que l'homme soit susceptible de rêverie et de ruminement, et qu'il y ait nécessité d'existence, il peut en arriver à concilier son goût avec l'obligation de travail qu'il subit. Quel agrément sera désormais le sien, s'il trouve sa subsistance dans ce milieu où il aime à respirer, à marcher, à vivre, s'il extrait de la nature sa pitance en même temps que son plaisir! Le voilà, de ce fait, devenu une sorte de paysan, et il est, en effet, un paysan, de tempérament et de raison, il est attentif aux saisons, il se lève et se couche aux heures régulières, il accepte la nourriture simple, il se réjouit de la vie animale qui lui permet d'avoir les yeux sans cesse ouverts. Qu'il soit pourvu de toiles et de couleurs, il est

capable de ne pas en demander davantage, d'ignorer l'ambition, la vanité, l'argent, etc. On voit quelles concessions sont faites ici au désir de découvrir la beauté morale du personnage. Mais pourquoi pas? Nul ne songe à nier l'existence du paysagiste débrouillard, vivant surtout à Paris, au courant des coteries et des intrigues, aussi malin, si c'est possible, que les marchands, collectionnant les médailles et les titres, rêvant l'Institut. Si celui-là existe, l'autre, l'instinctif et l'ingénu, peut exister aussi, on aime à le supposer.

Dans la seconde catégorie, des paysagistes par réflexion, les individus de la première catégorie peuvent arriver à prendre place. Un instinctif peut très bien devenir un analyste, un philosophe. C'est même, pour la plupart des *intelligences*, l'évolution normale. On finit par découvrir un peu le secret de la vie là où l'on se trouve, après quelques comparaisons et retours sur soi-même, et, dans le cas qui nous occupe, c'est donc celui-ci, artiste né ou devenu réfléchi, qui est intéressant par la preuve

de sa pensée et l'affirmation de sa préférence.

Pour en raisonner, choisissez Millet, si vous le voulez bien. C'est un grand exemple, et l'on ne saurait être accusé, en le choisissant, de rabaisser et méconnaître la question. Eh bien, Millet, qui a tout naturellement été invoqué lorsqu'il s'est agi de développer le thème intéressant du génie méconnu, Millet, on peut commencer à le soupçonner maintenant, a été un parfait, un très profond philosophe, s'arrêtant à une conception de la vie et la réalisant, ce qui est bien quelque chose.

Chez lui, le goût y était, un goût venu par hérédité séculaire, tout un passé déposé en lui d'existence paysanne, tout un monde d'images, de gestes, de sentiments, accumulé par les générations et dormant au fond de son être. C'est toute son œuvre, il l'a extraite de lui en même temps qu'il la voyait se déployer au dehors, en sa manifestation éternelle. Ou plutôt il se trouvait apte à exprimer ces spectacles comme pas un, il n'avait qu'à les comparer avec la mémoire

mystérieuse qu'il en avait gardée. Evidemment, il n'était pas heureux à la ville et ne trouvait aucune satisfaction à travailler pour les marchands de la rue Laffitte, à installer des petites nudités dans des sous-bois à la Diaz, quelque talent et quelque charme qu'il y apportât.

Il retourna donc aux champs, non pas parce que ses contemporains le méconnaissaient, mais il y retourna comme les oiseaux retournent chez eux, aux saisons propices, comme les bœufs, les moutons, les chevaux, qui sont dans Paris, retourneraient aux pacages et aux prés s'ils étaient abandonnés à eux-mêmes : après un instant de trouble, d'incertitude, ils interrogeraient l'air, s'orienteraient et partiraient. Millet a connu cette période d'incertitude et cette résolution du départ. Il s'en est allé, et il s'est trouvé bien, on pourrait le jurer, de ce retour à sa patrie naturelle qui était un champ sous un grand ciel.

Là, au bout de combien de temps, je ne sais, mais sûrement, la compréhension lui est venue, et une joie, qu'il a peut-être en-

fermée jalousement en lui-même, mais qu'il n'a pu céler pour toujours, puisqu'elle éclate violemment et absolument dans son œuvre. Il est impossible, devant cette œuvre de l'artiste, et en reconstituant la vie de l'homme, de croire à sa misère et à son malheur. Qu'appelle-t-on misère et malheur? Ce sont des mots sur lesquels il faudrait tout d'abord s'entendre. Sans doute, Millet n'a pas vendu de tableaux cinq cent mille francs, ni cent mille francs. Mais on peut affirmer qu'il n'y songeait seulement pas, qu'il n'en a pas eu son repos troublé. Pas riche? Non, il ne fut pas riche, mais tous ceux qui l'ont approché ont constaté qu'il vivait, et sans se plaindre. Il avait une nombreuse famille, il trouvait plus économique d'habiter à la campagne, où il avait les éléments de son travail. Tel est son premier raisonnement. Là, comme ailleurs, et comme tout le monde, il a pu connaître la lenteur dans la rentrée des gains, des arrêts de production et de placement, des notes laissées un peu longtemps chez le boucher, l'épicier, le boulanger, mais les

amis au milieu desquels il vivait à Barbizon l'ont toujours vu simple et tranquille, satisfait de sa maison, de sa table, de son atelier. On le croit sans peine, et c'est là où le paysagiste donne aux autres hommes sa leçon de philosophie.

Cet heureux Millet ignora les corvées, n'accepta pas les jougs, laissa à d'autres les soucis nés de l'agitation des villes. Oui, mais il ignora aussi, dira-t-on, la beauté de cette agitation, la joie de l'action. Nullement. Il était parti en connaissance de cause, il savait, il comparait. Pour l'action, il est mille manières de la comprendre, et le contemplatif agit lorsqu'il fait connaître aux autres hommes les motifs et les résultats de sa contemplation. Action ne veut pas toujours dire contact direct avec l'humanité, conduite des foules, heurt violent de sa passion contre les intérêts, rencontre de son idée avec des idées opposées. Le peintre, qui n'a pas à se prononcer sur tous les incidents de la lutte, sur toutes les causes de conflits, et qui ne doit donner, au contraire, par ses images de beauté, que des résumés de la

vie morale et de la vie sociale, ne joue pas, cela va de soi, un rôle à la manière de l'homme politique, du journaliste, de l'industriel, du financier, etc., de tous ceux qui sont obligés de donner de leur personne en des occasions multiples. Pour lui, les rencontres avec ses semblables peuvent être restreintes, et il n'a guère d'obligations, en somme, que les relations familiales, amicales et commerciales, dans une certaine mesure, ce qui peut lui donner, après tout, un suffisant aperçu des forces en présence. Mais son œuvre de synthèse reste en quelque sorte impersonnelle, avec une part de vie cachée, une sorte de secret à deviner, plus encore que chez le philosophe, l'historien, le poète, lesquels peuvent aussi s'isoler, se terrer pour surgir de temps à autre.

Cette manière d'être du paysagiste, on pourra la retrouver, éparse, en un certain nombre des œuvres exposées aux deux Salons. Ces œuvres, en des langages différents, nous parleront comme parlent les aspects représentés à qui sait les interroger. La poésie de la solitude, le conseil de

se mêler aux choses, de pénétrer et de dominer la nature par l'esprit, doivent émaner des beaux paysages ; les impressions de calme, de silence, ou de force en mouvement, doivent naître de la représentation des eaux et des nuées, des rivières et des mers, des rocs et des forêts, toute une éloquence doit se faire entendre de la petite maison bâtie en un repli de terrain, abritée d'un bouquet d'arbres, toute changeante au passage des heures. Aux Champs-Élysées, le paysage offrira quelques-unes de ces bonnes rencontres, et je tiens celle des toiles de M. Albert Gosselin comme précieuse. L'artiste qui a vu le crépuscule sur les *Bords du Loing* et à *Montigny-sur-Loing* est certainement pénétré de la poésie du soir, de l'apaisement qui se fait dans l'espace. Il perçoit alors une foule de nuances assombries, il se met d'accord avec l'aspect que prennent les pierres, les arbres, les feuillages, et il fixe ces images adoucies et graves. Une douceur de crépuscule enveloppe toutes choses, le feuillage assombri reste léger, pénétré d'air, suspendu dans l'atmosphère calme de la fin

du jour. L'eau se repose, semble sourire dans l'ombre, la vie va s'enfouir au sommeil. Mais la lumière persiste toujours sur les surfaces des vieilles pierres, des arbres. Des nuances délicates s'éveillent encore sous la dernière caresse de la lumière. M. Albert Gosselin n'est pas seulement un peintre qui sait peindre, c'est un poète qui voit.

M. Harpignies, en possession de la tradition, épris de forte construction, expose le grand paysage de la *Loire*, où l'on retrouvera ses arbres solidement dessinés, ses feuillages drus. Le fleuve serpente dans la plaine sablonneuse où s'élèvent çà et là de petits peupliers dessinés finement sur le fond bleuâtre. L'ensemble a sa beauté, bien que les ombres soient durcies dans les creux de verdures et que la rivière ne joue pas le grand rôle lumineux sous le ciel. La poésie de l'espace aurait dû tout envahir, tout ce beau pays de la Loire où les ciels sont mouvementés comme au bord de la mer, où le fleuve sablonneux s'élargit, se resserre, au caprice des berges, des îlots. MM. Français, Pointelin, Appian sont fidèles aux régions

où ils sont depuis longtemps installés, et M. Jules Breton évoque ses paysannes habituelles, rêveuses et théâtrales, dans ses campagnes un peu plus naturelles, un peu plus observées que les êtres peut-être, mais représentées aussi d'une peinture hésitante et maniérée. Et pourtant M. Breton est un observateur et un doux songeur, des pages charmantes écrites par lui le prouvent. Quelle timidité tient donc le peintre, quelle singulière tendance est en lui qui l'empêche de voir la réalité, qui l'oblige au joli convenu, à la poésie de romance?

La *Butte*, de M. Dierickx, d'effet mouvementé, joliment coloré, rappelle les paysages de banlieue de J.-F. Raffaëlli. M. Ernest Quost me ravit par sa jolie étude, *Un coin de Misy-sur-Yonne :* l'ombre sur la verdure est douce, veloutée, légère, toute une clarté dorée enveloppe les gazons, les feuillages, les maisons échelonnées sur la route. M. Paul Lecomte a le sens des constructions de terrains, des plantations d'arbres, dans le *Barrage* et *Près de la mer*, où

le regard circule à merveille, va jusqu'aux fonds, se réjouit des découvertes, des révélations de la lumière. De même, M. Joubert, dans *Rome*, concentre la poésie de vieilles pierres, de maisons, de ruines, de dômes, indique avec sûreté, par des taches justes, les plans de la ville agglomérée. La couleur d'une journée de pluie est finement étudiée par M. Emile Cagniart, dans sa *Place de la Madeleine*.

§ VI. — L'ALLÉGORIE

Il faut bien s'occuper de la conception des œuvres autant que de leur exécution, puisque l'on se trouve à tout instant devant des tableaux voulus, raisonnés, qui prouvent jusqu'à l'évidence la recherche, le choix d'un sujet, et l'intention, à défaut de la réflexion. Les peintres qui reprochent, probablement presque tous, à la critique de manquer de technicité, donnent l'exemple, les premiers, à propos de peinture, de littérature et de philosophie. Ils ne s'en tiennent

nullement, comme on pourrait le croire, aux recherches de lignes, de formes et de couleurs; ils n'ont pas pour unique préoccupation d'obtenir l'harmonie lumineuse par la vérité du modelé.

Sans doute, il est impossible qu'il en soit autrement. Il faut qu'ils emploient les moyens qui sont en eux à représenter des aspects de la vie et à formuler leur sensation. Mais quel chemin parcouru immédia tement au simple énoncé de cette nécessité! On ne saurait, en effet, refuser aux peintres le droit d'imaginer et de rêver, en même temps que leur serait accordé le droit d'observer.

Tout ce qui est de la vie leur appartient, comme à tous. Ils sont les maîtres du domaine sans limites. Ils peuvent le parcourir en tous sens, découvrir des terres inconnues. Non seulement le passé, l'histoire, le rêve peuvent leur être accessibles, mais ils ont droit au fantastique et à la monstruosité. Tout cela est dans la nature, tout cela est dans l'homme, si divers, ou sain et raisonnable, ou morbide et halluciné.

La question qui reste entière, une fois ce droit admis, est celle de la participation du spectateur au spectacle affirmé par l'artiste. L'intention peut rester l'intention, ne pas se traduire en affirmation. Plus le sentiment sera général, humain, plus l'émotion s'emparera de nous. Pour mettre les choses à l'extrême, il est bien sûr que le fou, intéressant en tant que fou, en tant que malade à soigner, n'est pas intéressant par la conception qu'il a des choses. Une œuvre d'art produite par un fou est un document, et rien de plus. Mais il faut quitter ces considérations et revenir au Salon, où les conceptions des artistes nous réclament.

Nombre d'entre elles sont des documents aussi, malgré l'absence de folie. Ce sont, au contraire, des documents de l'espèce trop raisonnable, ceux qui sont faits de combinaisons quelconques et d'actes arbitraires de volonté. On peut, pour le moment, laisser de côté le néo-mysticisme et le symbolisme social, mais force est bien d'observer l'inattendu de la conception et de l'exécution

chez des artistes auxquels nous voyons faire œuvre de penseurs et qui ont le droit de faire œuvre de penseurs, mais qui ne nous renseignent guère, par leurs travaux antérieurs, sur le chemin qu'ils ont suivi pour parvenir à ces résultats. On voudrait savoir cette route de leur talent, de leur pensée; on voudrait être renseigné sur les étapes et sur les bifurcations. Qu'ils changent de manière, soit. D'autres, avant eux, ont changé de manière, ont évolué. Mais précisément il y a eu évolution, et l'œuvre de ceux-là, rassemblée, ferait apparaître la logique intérieure et le lent cheminement.

C'est l'incertitude, en réalité, qu'il y a souvent au fond des œuvres les plus violemment affirmées, c'est le désir, chez l'artiste, d'autre chose, qu'il ne sait pas toujours bien. Brusquement, on le voit apparaître dans un costume tout nouveau, et l'on se demande si c'était hier qu'il était déguisé, s'il l'est aujourd'hui, s'il le sera demain. Parfois, au même Salon, tel peintre se disperse en une extraordinaire diversité d'œuvres. Au Champ-de-Mars, où le nombre

de toiles n'est pas limité, combien de fois, depuis six ans, avons-nous fait cette expérience? On s'approche et l'on s'aperçoit qu'il s'agit de costumes empruntés aux voisins, essayés, revêtus au petit bonheur.

Dans tous les arts, il faudrait savoir prendre conscience de soi-même, accepter la leçon immédiate donnée par son éducation, par son milieu, procéder du connu, aller sans cesse, lentement, prudemment, à la découverte, s'annexer avec sûreté les parcelles de vérité. Les plus grands ont fait cela. Chacun va plus ou moins loin, selon ses forces. A quoi bon partir en ballon, au hasard, pour l'on ne sait où? Il serait peut-être intéressant, d'abord, de connaître ce qui est auprès de soi.

Nous arriverons, si l'on veut, à une sorte de conclusion, avec M. Pelez, M. Rochegrosse, et aussi avec M. Jean Veber, ce dernier d'esprit tout autre que les deux premiers, dessinateur amusant et élégant, et qui fait visiblement effort pour amener la peinture à des significations satiriques et

morales. Il y a un an, c'était la troupe des culs-de-jatte se disputant, sur le sol boueux, un porte-monnaie d'où s'échappaient des pièces d'or. Cette fois, dans l'*Homme aux poupées*, c'est la réunion, autour d'un monsieur en habit noir, affalé sur un divan, le visage éteint, très déprimé, de toutes les poupées qui peuvent représenter les chimères dont l'enthousiaste a été épris : une Vierge, une Minerve, etc. Une autre poupée, animée, étrangle l'homme. Auprès de l'homme, sur le canapé où il est assis, une femme nue, une vraie, dort d'un tranquille sommeil. D'ailleurs, la philosophie de sa toile est une bonne philosophie, car j'ai appris, après avoir cru tout d'abord que la femme nue était aussi, pour le malheureux homme, une poupée chimérique, qu'elle représentait, au contraire, la vie qu'il ne fallait pas dédaigner. L'homme a cru aux chimères, n'a pas vu la vie auprès de lui, et il meurt de son erreur. Notez que cette conclusion est fort acceptable, sauf que les chimères peuvent être des idées très viables, et faire très bon accord avec la vie. Mais enfin,

je prends l'œuvre telle quelle, avec des qualités et des défauts de peinture, une facture grasse ici, maigre là, d'un coloris charmant par place, criard à d'autres places, et je demande à M. Jean Veber s'il croit possible, en une telle œuvre qu'il offre à la vue, à la méditation de tous, de rien résoudre et de rien affirmer par un rébus. Intention, symbole, allégorie, soit, mais que tout cela vienne nettement d'un spectacle de vie, clair, abordable, croyez-vous qu'il y aura infériorité ? Je ne le pense pas et je réclame du peintre, d'abord, sa vision de la vie : les intentions viendront par surcroît.

M. Rochegrosse, brusquement, change de manière, ne garde que dans les figures perdues aux nuées son coloris scintillant, pointillé, représente la foule humaine par des personnages opaques et noirs, par des figures de réalité, voulues sans doute vulgaires. Il révèle l'ambition légitime de son labeur par l'immense toile qu'il intitule : *Angoisse humaine*, et qui représente la ruée de toute une foule sur un monticule d'où les visages se lèvent, les mains se tendent

vers des apparitions célestes. Cette foule veut s'élancer vers les figures aériennes, et tous, hommes, femmes, ouvriers, bourgeois, se battent, se tuent, tombent dans le vide du haut de la colline qu'ils ont gravie en forcenés. Je devine, ou crois deviner, la conclusion, mais je m'en tiens au seul spec tacle et à la leçon qu'il impose : c'est que tous ces gens ont bien tort de se démener et de se battre pour atteindre ces apparences qu'ils prennent pour l'Idéal. Qu'ils s'arrêtent, qu'ils réfléchissent, ils reconnaîtront que leur idéal est en eux, qu'ils peuvent le réaliser par la fraternité et l'amour, ils sauront qu'ils peuvent accomplir une œuvre de sérénité et de justice, faite pour tenter les plus hauts esprits et les plus vaillants courages. Si c'est la vanité du rêve humain que l'artiste a voulu exprimer, il a donc réussi, mais son projet reste douteux, servi par une grosse imagerie, incertaine, malgré les dehors massifs, la facture picturale de l'artiste, habituellement méticuleuse et précieuse, changée ici tout à coup en violence mélodramatique, en sombres épais-

seurs, en réalisme de surface. Je ne puis que constater ces essais, ces erreurs, chez M. Georges Rochegrosse, qui est un artiste très amoureux de son métier, très heureux de travail et de solitude; mais j'ai l'espoir qu'il se fraiera un chemin vers la vérité, en revenant, lui aussi, à la nature.

Les personnages de M. Pelez sont rassemblés dans un square : bourgeois, nourrices, matrones, fille publique, enfants, vieux et jeunes gueux. Un homme gras et glabre, acteur ou garçon de café, dort sur une chaise, — un misérable, debout, débat quelque sinistre projet, — une petite fille s'amuse d'un lapin mécanique, — d'hon nêtes femmes assises, et d'autres en marche, regardent passer une insolente courtisane, — des enfants jouent avec une poupée, — des nourrices échangent des confidences de ruminantes, — un groupe de tristes faméliques se subdivise en attitudes de haine, de curiosité, de résignation. Ils ne se battent pas, mais ils se lancent des regards de méfiance et de haine, et il est permis de penser qu'ils s'élanceraient les uns sur les

autres si le peintre ne les avait ainsi immobilisés. Au milieu d'eux, un immense Christ vaporeux à très grosse tête se dresse sur le gibet.

On me dit que l'artiste a trouvé un accord, son œuvre faite, avec des vers de Lamartine dans les *Harmonies (Sur l'image du Christ écrasant le mal)* :

Tu l'as mal écrasé, Christ, ce reptile immonde
Que toute vérité trouve sur son chemin.
. . . .
Deux mille ans sont passés, et l'homme attend encore.
Ah! remonte à ton Père, ange de l'avenir,
Et dis-lui que le soir a remplacé l'aurore,
Et que le don céleste est trop lent à venir.

C'est donc que le Christ a laissé son œuvre inachevée, et même que ses continuateurs prétendus directs ont défiguré, détruit son enseignement et sa parole. Que l'homme fasse alors lui-même sa besogne, achève de se créer enfin, et n'attende pas des apparitions surnaturelles dans les squares. Si c'est la conclusion de M. Pelez, elle est bonne, comme celle de M. Rochegrosse, comme celle de M. Veber. Mais le moyen

pictural n'est pas non plus trouvé ici : le miracle est disparate avec ces êtres réels, les uns grotesques, les autres farouches, placés les uns auprès des autres, comme une rangée de pantins, et donnant l'impression singulière qu'ils sont hors de la vie comme ils sont hors du paysage. Non pas que les intentions aient toutes avorté. A prendre les objets, les êtres, un par un, on admet celui-ci, on rejette celui-là, on reconnaît une science de forme dans cet enfant, un goût d'arrangement dans ce groupe de nourrices, une délicatesse de coloris dans ces fleurs, et il est certain que nombre des types représentés ne manquent pas de caractère, dans le groupe des miséreux surtout. L'enfant assis sur le sol est d'une souplesse de construction indéniable. Puis, la placidité des nourrices, les expressions de curiosité des femmes qui se retournent sur le passage de la vierge folle, sont d'un observateur malicieux. Mais le fait seul que les personnages peuvent être pris ainsi un par un va contre le but que M. Pelez a dû se proposer. C'est là une réunion de pan-

tins disparates exécutés dans la manière découpée et les colorations plates de Kate Greenaway. De même, les verdures, les plantes ornementales relèvent de cette poétique, et enfin surgit le Christ transparent parmi les personnages et le décor de ce guignol humain. Ainsi, de la façon la plus inattendue, l'ouvrage certainement très prémédité, très travaillé, de M. Pelez, se rattache à la mode néo-mystique.

§ VII. — LES ÉCOLES ET LES SYSTÈMES

La peinture peut nous être encore le sujet de quelques remarques. Non pas que des visites réitérées aient sensiblement changé la première impression reçue. Le promeneur le plus acharné à la découverte doit être obligé d'avouer qu'il n'y a vraiment là, en effet, sauf quelques grandes exceptions et quelques travaux distingués, que la production ordinaire, honnête de l'année, si l'on va aux cas individuels, mais fastidieuse, un peu lassante, si elle est prise dans son en-

semble et considérée au point de vue de l'histoire de l'art.

Supposez que vous ayez à écrire un chapitre de cette histoire, et que vous entrepreniez la visite des Salons avec l'idée d'y trouver les éléments nécessaires. L'idée est admissible, mais aussi la question sera vite résolue. Quelles que soient la facilité des opinions, l'étendue des préférences d'un visiteur animé d'un tel dessein, il sera bien obligé de consentir à une sélection, il ne pourra emmagasiner sans choix ni ordre, pour les musées de l'avenir, l'amas des œuvres exhibées annuellement. Il n'y a qu'à laisser leur illusion à ceux qui se représentent les galeries des Salons comme pouvant leur donner une idée quelconque des collections futures où se plaira notre postérité.

Cette postérité fera son choix, ou plutôt ce choix se fera tout seul, à travers tout, par une sorte de force particulière qui est dans les œuvres viables et qui les fait triompher quand même. Les situations n'y seront pour rien, et ceux qui viendront après nous ne

s'occuperont guère de savoir si l'auteur de telle statue ou de telle toile était commandeur de la Légion d'honneur ou membre de de l'Institut, ni s'il a reçu une médaille d'honneur, une médaille de troisième classe ou une mention honorable. De même, les discussions, les batailles qui se livrent autour des œuvres n'auront pas l'influence prépondérante que l'on pourrait croire. Il n'y a, pour admettre ceci, qu'à songer aux discussions d'autrefois. C'est aujourd'hui devenu collection d'autographes, collection d'imprimés, ou simplement paroles évaporées à jamais. C'est usé, c'est fané, c'est fini. Les amateurs, les curieux s'y intéressent, scrutent les papiers jaunis, analysent la poussière, rêvent sur toute la passion possible, et, encore une fois, l'histoire a raison de l'érudition, et se prononce définitivement, malgré et contre tous les documents si nombreux, si contradictoires, si puérils. Une raison supérieure se détermine, et c'est la vie qui l'emporte, sans que l'on aperçoive bien comment s'accomplit ce phénomène. Et quel beau et juste classement alors s'accomplit,

comme les grandes œuvres qui résument une époque de l'humanité viennent d'elles-mêmes en avant, d'un mouvement lent et sûr, et comme toutes les autres œuvres, charmantes, délicates et même grandes et profondes par parties, s'assemblent, s'échelonnent, prennent leur place par un consentement tacite. Il y a là, sûrement, des conditions de viabilité, de durée, que nous pouvons pressentir, grâce au passé, et qui aident à entrevoir l'avenir des œuvres présentes.

C'est une raison suffisante pour nous rendre sceptiques, presque indifférents, aux groupements, aux écoles, aux théories. Il est d'une singulière présomption de croire que l'on peut, à un moment donné, mettre en formule tous les efforts, toutes les complexités, tout le souple mouvement jamais ininterrompu de l'existence, et affirmer que la vérité est sur ce point et non sur tel autre. Mieux vaut conclure que cette vérité peut fort bien se trouver partout, et qu'elle vaut selon la profondeur de l'expression particulière qui nous en révèle une parcelle.

Il n'y a donc pas à se hasarder à dire, à propos des manifestations des Salons annuels, que telle tendance va triompher définitivement, alors que telle autre s'effondre pour jamais. Les étiquettes, réellement, ne signifient pas grand'chose, et vouloir enfermer l'art dans un code quelconque, idéaliste, romantique, impressionniste, symboliste, est un jeu bien puéril, si l'on veut se donner la peine d'observer dans le temps et dans l'espace. Ces affirmations et ces discussions sont utiles pour nous aider à vivre, pour nous tenir en haleine, ce qui est bien quelque chose, mais il faut, à un certain moment, reconnaître qu'il y a un courant général, autrement large et rapide, qui emporte au loin, toujours plus loin, tous ces ruisselets où l'homme d'un instant s'amuse à lancer des embarcations enfantines. Rien ne finit et rien ne commence, tout continue sans cesse, c'est là une définition qui embrasse tout l'art comme elle embrasse toute la vie, et à laquelle on est bien obligé de se rallier.

Lors donc que l'on affirme la victoire de

l'art dit idéaliste sur l'art dit réaliste, ou encore que la peinture crépusculaire l'emporte définitivement sur la peinture claire, on n'a peut-être pas prononcé un arrêt aussi péremptoire qu'on veut bien se l'imaginer. Cela veut dire, plus simplement, qu'une certaine mode idéaliste succède à une certaine mode réaliste, ou qu'il est venu, après un artiste original et génial de la pleine clarté, un autre artiste admirable à exprimer la poésie du crépuscule. Mais on peut prévoir que demain, il viendra un troisième artiste différent de ces deux-là, et qu'un nouveau réalisme aura raison de l'idéalisme d'aujourd'hui, devenu à son tour vieillot comme un costume qui n'est plus porté. Il serait peut-être plus simple d'admettre que réalisme et idéalisme se concilient, chez les vraiment grands, dans les vraiment fortes œuvres, en une manière d'être qui échappe aux catalogues, qui n'a nul besoin d'être étiquetée, qui ne saurait l'être, et qui est simplement l'art, expression humaine de la nature, de la vie.

Observez, à n'importe quelle époque,

le mouvement des esprits, mettez en présence les adversaires qui se dévoraient, vous serez étonnés et obligés de les voir d'accord. Tels Ingres et Delacroix, qui subsistent dans une région de sérénité, alors que Delaroche, H. Vernet, et tant d'autres, sont en déchéance. Tels Hugo et Balzac, différents, sont toujours vivants, alors que des bandes bruyantes de romanciers et de poètes sont déjà devenues si lointaines. Tout contre nous, nous pourrons observer les mêmes phénomènes. Pendant les années où le groupe des artistes impressionnistes a été en discussion, dans ce groupe même ne pouvait-on constater des individualités libres, des personnalités dissemblables telles que Degas et Manet, combattant côte à côte, et le crépusculaire Whistler n'a-t-il pas élaboré son œuvre de poésie nocturne en même temps que Claude Monet s'éprenait de la grande clarté du jour et révélait une lumière nouvelle ? Croit-on que ceux-là et d'autres seront soumis à des vicissitudes de modes ? Tout au contraire, ils se trouveront rassemblés,

on peut le croire, en vertu de la loi générale qui survit à toutes les écoles et à tous les systèmes. Ce sont les imitateurs qui constituent les écoles et qui affirment, pour un instant, les systèmes.

C'est avec cette préoccupation de ne rien restreindre, de rester accessible à toutes les manifestations expressives, que j'ai essayé de voir les Salons de cette année, sans toutefois pouvoir répondre que j'ai su me dégager de toute habitude d'esprit, de toute convention héritée ou acquise. On ne saurait vouloir l'impossible. La critique est faite d'une série d'observations et de rectifications. Sauf oubli ou erreur, les œuvres qui peuvent avoir une signification ont donc été signalées ici au cours des chapitres précédents sur la peinture décorative, historique, de portrait, de paysage. Pour continuer ces résumés, il resterait à indiquer des œuvres extraites des scènes de la vie, et qui ne peuvent être inscrites dans aucun genre spécial.

Deux étrangers, M. Orchardson et M. Her-

komer ont envoyé de grandes toiles qui pourraient être classées comme toiles historiques, et qui sont traitées d'intéressante manière. L'Écossais M. Orchardson s'est surtout amusé à des jeux d'adresse picturale dans son tableau du *Jeune Duc*, et il a bien fait puisque sa virtuosité nous vaut, dans une jolie lumière ambrée, l'apparition de cette table couverte de linge fin, de cristaux fragiles, d'argenterie et de porcelaine empreintes de la douceur des reflets, et qu'elle nous vaut encore cette tapisserie éteinte et harmonieuse. Par malheur, les personnages qui acclament le nonchalant seigneur sont, eux aussi, en verre ou en tapisserie, et n'apportent pas à la jolie toile l'appoint suprême et nécessaire. Chez M. Herkomer, les personnages sont plus solides et vivants. C'est *le Maire de Landsberg (Bavière) entouré du conseil municipal*, calme réunion, dans une grande salle par les fenêtres de laquelle on aperçoit les vieilles maisons de la ville. Tout est apaisé, réfléchi, baigné de lumière tranquille, et les affaires de la ville de Landsberg semblent

devoir être longuement étudiées et sagement résolues, dans une telle atmosphère, par ces types robustes, attentifs à leurs occupations, sérieux comme des marguilliers au banc d'œuvre.

Un autre étranger, M. Lorimer, intitule *Mariage de convenance*, une singulière toile où deux petites filles vêtues de blanc, chargées de fleurs, font des révérences ironiques à une grande mariée accablée de douleur qui semble une princesse de Maurice Mæterlinck. La scène, théâtrale et mystérieuse, se joue parmi de délicates blancheurs : le costume, les voiles de la mariée, les enfants qui saluent, le bouquet sur le parquet. L'étrange tableau est fort délicat de lumière, et tous ces blancs des fleurs, des costumes, sont fort jolis dans cette chambre claire. M. Lorimer certifie encore son talent très particulier dans le *Portrait du colonel Ansthruther-Thomson.*

Nombre d'artistes étrangers affirment ainsi au Salon des Champs-Élysées une séduction de peinture, un goût des procédés qui ont été souvent signalés. Ce sont pour

la plupart des fils du Royaume-Uni, des Anglais, des Écossais, et il faut reconnaître en eux un goût héréditaire qui leur vient des peintres anglais du dix-huitième siècle, lesquels ont su ajouter, comme l'on sait, un agrément personnel à la manière apprise chez un Flamand tel que Van Dyck et chez les artistes français du dix-huitième siècle.

Si vous vous arrêtez ensuite devant les toiles où M. Blaise Desgoffe a monté, ciselé, durci, poli des objets précieux : *Coupe agate, monture d'or émaillé, tête d'améthyste*, *Coupe cristal de roche et vermeil*, vous admirerez par combien de patience et d'efforts un tel travail arrive à être exactement le contraire de l'œuvre d'art. Personne ne songe à nier le métier, l'application, le talent même, si l'on veut. Mais tout cela est d'une parfaite inutilité, puisque tout cela ne tend qu'à nous donner exactement l'image d'un objet qui sera toujours plus beau dans sa réalité que dans sa représentation. Ce qui est beau dans les choses, ce qui peut être si beau dans la peinture dite de nature

morte, c'est l'évocation de l'ensemble, par ce petit détail du monde que l'artiste a pris pour sujet, et qui représente, à lui seul, la beauté de la forme, la beauté de la lumière, et la beauté de la vie par laquelle toutes choses communiquent entre elles, représentent l'unité des phénomènes.

Si vous ne me donnez pas cette sensation de continuité, cette preuve de compréhension, ma sensation ne naîtra pas au contact de votre œuvre, je resterai froid devant un objet froid. C'est le cas des travaux connus de M. Desgoffe, et de combien d'autres semblables, et de combien de portraits, de scènes, de paysages. Ici, il y a vraiment la matière sans ses propriétés, sans sa vie lumineuse, la matière prise par fragments, isolée de tout. C'est de l'agate, de l'améthyste, du cristal, du vermeil, c'est tout cela, et ce n'est pas cela, puisque, précisément, l'atmosphère est morte autour de ces précieuses matières inanimées. Le moindre objet peint par Chardin est autrement représentatif de la poésie intime et profonde. Mais n'est-ce pas une question jugée ?

En effet, mais il est bon de dire et de redire sans cesse ce qui est bien tenu pour vrai par quelques-uns, par beaucoup, mais est encore méconnu par tant d'autres.

Il est des tableaux de nature morte, parfois lourds, ou maladroits, ou un peu aigres, mais, somme toute, s'ils indiquent le désir d'échapper au trompe-l'œil, ils méritent l'attention. Vous en trouverez quelques-uns, certains même placés un peu haut, à peine entrevus. Vous trouverez aussi des petits tableaux où de discrets effets de lumière dans les intérieurs ont été essayés et parfois réussis. De ce nombre est la toile de M. Achille Cesbron : *les Mercredis chez le peintre Français*, sauf que la nappe sur la table est restée dure, donne l'idée d'une pierre de taille, mais les personnages sont de juste apparition. J'aime aussi les *Paysans au coin du feu*, de M. François Martel, les dos rassemblés sous le manteau de la cheminée, les chats malicieux et silencieux, toute cette intime rusticité bien vue. De même il y a de fines qualités d'observation chez M. Burdy : *Un graveur en pierres*

fines; et dans *Prière du soir, souvenir de Bretagne*, de M. Bellan; *Femme à sa toilette*, de M. Lomont.

§ VIII. — LA SCULPTURE

Sur les œuvres de sculpture exposées au Salon des Champs-Élysées on peut être bref, malgré le nombre. La chronique a rencontré son sujet, la *Danseuse*, de M. Falguière, où l'on a reconnu le visage de Mlle Cléo de Mérode. Il est trop évident qu'après une telle aubaine, l'intérêt se trouve un peu épuisé, et qu'il est difficile d'examiner avec sang-froid comment cette statue représente la danse. Le problème n'est pas là, on nous l'a fait suffisamment savoir. En deux mots, comme en cent, d'ailleurs, il s'agit de la parodie de la danse, ou d'un mélange de danses, et cela enlève quelque unité à l'œuvre, malgré la dextérité de M. Falguière. Observez, en effet: que cette danseuse danse en Javanaise par le geste des bras et le mouvement des doigts, tandis que du

ventre et du bassin, elle danse en Espagnole, alors que sa physionomie bien connue exprime la mutinerie parisienne et belge, avec une préoccupation de symbolisme. Mais c'est encore et surtout un déshabillé de femme déformée par le corset, crispée de nervosité, pourvue de la grimace du hiératisme. Le sculpteur s'est appliqué à rendre toutes ces beautés fugaces, et il devait aboutir à ce résultat composite qui a surtout d'intéressant une certaine nervosité de vie.

Cette qualité de vie, vous la chercherez vainement dans le groupe de M. Antonin Mercié : *Pour l'honneur*, qui est une représentation de la résistance désespérée de la défense nationale en 1870, destinée à la ville de Châteaudun. C'est de la sculpture de place publique, soit, faite pour être vue de loin, et qui doit se présenter en un effet décoratif. Mais tout cela ne doit pas aller sans le frisson de la vie, sans le juste et beau modelé des formes par la lumière et l'ombre. La seule *Victoire de Samothrace* est visible au Louvre pour démontrer une telle

vérité. A l'artiste de trouver la grande indication nécessaire de la silhouette et de la forme, impossibles à séparer. *Pour l'honneur* est de ceci une preuve évidente, car l'effet décoratif n'est pas plus présent que le modelé ; le groupe surprend par la manière dont il est hérissé de pieds, de mains, d'armes. Ce sont d'ailleurs des défauts fréquents dans les groupes de nos statuaires que l'encombrement et le déchiquetage. La forte unité est rarement saisie.

Il en va ainsi du *Saint Georges* de M. Frémiet, qui doit prendre place au sommet de la flèche de l'église du Mont-Saint-Michel. C'est une détermination qui ne manque pas de gravité que de se décider à fournir la statue qui doit dominer un pareil édifice, et le *Saint Georges* actuel, statuette agrandie, ne paraît pas amené au nécessaire état définitif. C'est surtout une carapace, avec des angles désagréables, et qui produira un effet grinçant de girouette sur l'immense horizon de ciel et de mer.

Ces cas particuliers en commandent beaucoup d'autres. A chaque instant, dans l'im-

mense nef du palais de l'Industrie, devant les monuments commémoratifs, les groupes, les figures nues, les bustes, les mêmes aspects éveillent les mêmes objections. De temps à autre, une recherche de pittoresque, une indication de force, une réalisation souple réjouissent le promeneur. Il y a une grâce aimable dans la statue de M. Alfred Boucher : *Volubilis ;* un sens de la sculpture simple et équilibrée dans l'*Érigone* de M. Debienne, dans certaines parties du bas-relief de M. Paul Gasq : *Héro et Léandre ;* une finesse d'interprétation dans la *Desbordes-Valmore*, de M. Édouard Houssin.

Parmi les bustes, ceux de M. Auguste Suchetet valent, par le naturel, la simplicité. Un sens de la force se manifeste par la *Désespérance* de M. Captier. Le sentiment du pittoresque apparaît dans le *Marchand de dieux antiques*, de M. Cordonnier. M. Georges Gardet exprime à merveille la force musculaire et l'enveloppe veloutée des félins par son groupe des *Panthères*.

C'est en définitive, un terrible métier que celui de sculpteur, pour l'homme livré à ses

seules ressources. Là, comme ailleurs, c'est l'encombrement, la bataille pour la vie, pour la commande, avec cette différence que l'objet du travail est du plus difficile placement. Il faut au sculpteur la place publique, le jardin, le monument, et malgré le nombre des villes de France et la bienveillance de l'Administration des Beaux-Arts, l'offre reste toujours plus abondante que la demande. En dehors de ces travaux officiels, si légèrement accomplis, le plus souvent sans connaissance profonde du sujet, sans conviction — que reste-t-il ? Peu de chose. Les personnes désireuses de perpétuer leurs traits n'osent pas aller jusqu'à la statue, se contentent du buste, et le grand nombre même s'adresse aux peintres. Depuis des années et des années, la situation est la même. Rappelez-vous le sculpteur Mahoudeau, dans le roman de M. Émile Zola, *l'Œuvre*. Il résume la difficulté du métier en quelques lamentations :

« Ah ! quel chien de métier que cette sculpture ! Les derniers des maçons étaient plus heureux. Une figure que l'Administra-

tion achetait trois mille francs en avait coûté près de deux mille, le modèle, la terre, le marbre ou le bronze, toutes sortes de frais; et cela pour rester emmagasinée dans quelque cave officielle, sous le prétexte que la place manquait : les niches des monuments étaient vides, les socles attendaient dans les jardins publics, n'importe! la place manquait toujours. Pas de travaux possibles chez les particuliers, à peine quelques bustes, une statue bâclée au rabais, de loin en loin, pour une souscription. Le plus noble des arts, le plus viril, oui! mais l'art dont on crevait le plus sûrement de faim. »

C'est un malheureux qui parle, un de l'espèce triste, malchanceuse. D'accord. Mais il ne s'agit pas d'une étude de caractères, des aptitudes et des inaptitudes en ce qui concerne la réussite, la fameuse réussite. Il s'agit de la sculpture, qui n'a sûrement pas son emploi d'autrefois dans la société actuelle, qui ne s'est pas mise en accord avec la nécessité des grands travaux de l'industrie moderne. On ne lui fait que des concessions ; elle s'accroche comme elle

peut aux façades, aux armatures de fer. Il est certain qu'il y a un mode de vivre à trouver, une harmonie à réaliser, par un emploi de matière, bronze, grès, pâte de verre.

En réalité, c'est par l'architecture qu'il faudrait commencer un examen de la production artistique, annuelle et c'est par la sculpture, puis par la peinture décorative, le mobilier, les objets, que devrait être continuée la revue des œuvres exposées, laquelle se terminerait devant les portraits, les paysages, les tableaux de genre, toutes les toiles dites de chevalet, qui prennent place aux murailles lorsque la maison est terminée.

On objectera que cette manière de critique raisonnée n'a pas de raison d'être, puisque la production artistique est elle-même sans classement, et l'argument peut être admis comme valable. Il est certain que tout est épars, que les forces, très réelles, qui existent, restent des manifestations individuelles, ne tendent pas au groupement. Toutefois, il ne faudrait pas condamner si

vite l'énorme travail accompli en ce temps. Une époque de recherche et d'inquiétude n'est pas forcément sans logique. Les intermèdes et les interrègnes ne sont pas sans utilité; un travail fécond s'accomplit pendant les périodes de décadence et de tâtonnement qui séparent les belles époques harmonieuses, de même qu'il y a un travail lent, et incertain en apparence, entre les saisons de la nature.

L'humanité n'a pas dit son dernier mot, comme certains, uniquement préoccupés du passé, se l'imaginent. Cette humanité, n'est-elle pas là, bien présente, active, animée de l'ardeur de vivre, héritière des forces anciennes, grosse des forces futures? Ceux qui ne désespèrent pas du présent se trouveront avoir raison plus tard, et cette conviction doit leur suffire. Qu'importe s'ils paraissent vaincus momentanément par l'esprit morbide et sceptique, triomphant pour si peu de temps! C'est cet esprit qui est condamné, lui, à la défaite sûre, irrémédiable, par l'annonce de mort qui est en lui. L'homme, devenu de plus en plus cons-

cient, porte en son esprit un germe précieux, le sentiment d'une œuvre de justice et de beauté à accomplir, et il prouve la mission qu'il se donne à lui-même en continuant de vivre et d'agir.

Qu'il y ait de la confusion dans la politique, la littérature, l'art de notre époque, cela n'infirme pas l'œuvre générale et la succession des résultats. Même en n'invoquant pas les noms de représentants de l'humanité qui ont vécu ou vivent encore parmi nous, savants, philosophes, écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens, poètes de tous les ordres et de tous les arts, est-ce que l'on n'a pas la perception qu'une intelligence est répandue, se manifeste sur tous les points, prend possession de toutes choses ? L'unité manque, dira-t-on; tous ces efforts sont individuels, toutes ces forces se combattent. Elles n'en vont pas moins au même but : elles créent un milieu de pensée et d'action d'où jaillira quelque jour une œuvre commune qui désignera un point de repère dans l'histoire de l'humanité.

Quand cela ? Nul ne saurait le prévoir.

Personne ne sait l'avenir. C'est à peine si l'on peut essayer de se rendre compte du présent, à l'aide du passé. Là, nous avons quelque chance de raisonner, d'apercevoir les mouvements d'ensemble, de déterminer des origines et de mesurer des étapes. Pour prendre un seul exemple : qui prévoyait la Révolution, dix ans, cinq ans, avant les états généraux de 1789 ? Quelques-uns avaient l'idée d'un changement fatal. Même en 1789, aucun, parmi les plus divinateurs, n'aurait pu donner la formule de la Révolution. Qui sait si notre génération ne sera pas bientôt surprise de se trouver toute portée dans un monde nouveau, et cela par un dernier effort, presque insensible, préparé par les siècles ? Le certain, c'est que l'humanité est toujours en marche.

§ IX. — L'ART DÉCORATIF

Aux Champs-Élysées, où la section est désignée comme celle de l' « art décoratif », les objets abondent, mais avec le caractère

de production déjà classée, qui relève de la commande habituelle. Beaucoup des pièces exposées ont aussi le caractère luxueux ou spécial qui en fait des pièces uniques, tout comme le tableau et la statue. Ce sont des travaux qui ont leur valeur, qui témoignent du goût, dus avoir, de l'application des producteurs, mais qui n'avancent en rien la question, question de vie ou de mort pour les arts industriels : savoir si l'art annexera l'objet usuel. Exécuter un objet rare pour un amateur, ou en vue d'une circonstance particulière, rien de mieux. On l'a fait, on continuera de le faire. Mais renouer la tradition du travail national, revenir aux formes simples, logiques, rendre à l'ouvrier l'amour de son métier, la possibilité de créer, remettre l'homme en contact avec les choses, c'est là ce qui doit préoccuper ceux qui réfléchissent sur ce sujet, étendu comme la vie elle-même. Je ne dis pas que cela soit facile, puisse être résolu du jour au lendemain. C'est un problème d'éducation générale à résoudre par le travail incessant, par la pensée toujours en quête, évoluant

sans convulsions, sans contorsions, d'un même mouvement lent, incessant.

Le *Hanap d'or ciselé, décoré d'émaux translucides sur relief*, exposé par M. Falize, avec les noms de tous les collaborateurs indiqués dans la vitrine, comme ils pourraient l'être au livret, est un de ces objets rares auxquels je faisais allusion. C'en est le type, si l'on veut. Il est d'ailleurs destiné au Musée des arts décoratifs, et il reproduit en frise, d'après un carton de M. Luc-Olivier Merson, les différents aspects des métiers. Mais, en dehors de la beauté réelle du travail, de la qualité de l'émail, et de ce treillis de vigne en or ciselé qui reproduit les différents styles de vignes adoptés par l'art, — admirez, dis-je, que la représentation des métiers ait été prise dans le passé, voulue archaïque. Rien de plus renseignant sur notre temps, sur les directions d'art qui sévissent.

A la section d'art décoratif des Champs-Elysées, comme au Champ-de-Mars, beaucoup de sculpteurs interviennent, exposent des bibelots, des peintres exposent des pein

tures décoratives, comme il convient. Là aussi, il y a des étains, des grès, des faïences, etc. Pas plus qu'au Champ-de-Mars, il ne faut chercher naïvement la révélation brusque d'un style nouveau; il suffit d'y trouver l'activité, le travail, la préoccupation de créer des arrangements et des formes. La réalisation d'un art usuel doit venir et viendra de simples artisans, en possession de leur métier, et qui construiront un meuble, façonneront un objet, avec l'idée de l'utilité, le souci instinctif de la logique. Ils y seront aidés par les artistes, surtout si ceux-ci leur font comprendre, après l'avoir compris eux-mêmes, le danger de l'ornementation et de la complication.

On a beaucoup discuté pour savoir si le mouvement de création de l'art d'une époque venait d'en haut ou d'en bas. A vrai dire, il est bien probable qu'il vient de partout à la fois, c'est le résultat d'une rencontre, d'un accord, et n'importe quel acte, ici, vaut mieux que les théories.

SALON DE 1897

I

AUX CHAMPS-ELYSÉES

§ I. — HOMMAGE A CAILLEBOTTE

Je dédie volontiers ce compte rendu du Salon des Champs-Elysées à la mémoire de Caillebotte, cet artiste charmant et convaincu, amoureux des verdures, des fleurs, du ciel, de l'eau, si ardent à l'admiration des grands artistes ses amis, et qui eut la pensée touchante et belle de léguer au musée du Luxembourg, c'est-à-dire au public, c'est-à-dire à l'avenir, les œuvres qu'il avait aimées, réunies, gardées jalousement pen-

dant sa vie. Il paraît que cette idée si simple et si légitime était une idée violente et offensante, car elle a ravivé des ignorances et déchaîné des colères. Le legs ne fut pas refusé, parce que le conservateur du musée du Luxembourg et quelques membres du comité consultatif des musées nationaux savaient, par bonheur, que nul ne pourra supprimer de l'histoire de l'art de notre temps les noms d'Édouard Manet, Degas, Claude Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot... Mais cette acceptation de trente-huit toiles sur soixante-huit c'est à peu près tout ce qui a pu être obtenu. L'installation est aussi défectueuse que possible, dans une salle qui a l'aspect d'un couloir; les cadres se touchent, les toiles sont mal disposées... Toutefois, les œuvres, fortes et complètes, ou les esquisses légères, d'une charmante fluidité, sont de celles qui résistent.

Elles résistent même aux protestations des membres de l'Institut et aux déclamations des sénateurs. Un manifeste dont on n'a pas publié le texte, signé de noms qui

n'ont pas été révélés, a, dit-on, été adressé par des membres de l'Institut au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et nous en avons eu l'écho dans un petit discours d'un inamovible du Sénat, M. Hervé de Saisy : « Il a été admis dans ce musée, a-t-il dit, par je ne sais quelle condescendance, une collection due à un peintre médiocre nommé Caillebotte, aujourd'hui décédé, qui en a fait une donation conditionnelle que l'Administration des Beaux-Arts a dernièrement acceptée. Il en est résulté que ce sanctuaire, destiné aux véritables artistes, a subi tout à coup une invasion d'œuvres d'un caractère extrêmement équivoque et qui est aux antipodes de ce qu'on doit attendre de la perfection dans l'art et des chefs-d'œuvre qui en sont la glorieuse manifestation. »

Après ce préambule, il est parlé de la protestation émanée « d'hommes de la plus haute compétence », de « grands artistes dont les toiles ou les statues peuplent ce précieux et intéressant musée jusqu'ici vierge de toute compromission », etc., etc.

Personne n'a perdu de temps à discuter les appréciations ainsi formulées, ni la description de l'*Olympia*, ni la dénonciation des paysages « où le vert domine », ce qui ne constituerait pas un si grand crime. Les admirateurs des artistes attaqués n'ont pas jugé à propos d'organiser quelque contre-manifestation, mais qu'il soit permis au moins, puisque l'occasion toute naturelle se présente, de mettre en regard des œuvres de la collection Caillebotte les productions toutes récentes de quelques membres de l'Institut, exposées au Salon des Champs-Elysées.

Tous n'ont pas protesté auprès du ministre, on aime à le croire; mais, puisque leurs œuvres ont été invoquées comme les manifestations suprêmes de l'idéal par le sénateur inamovible, il est bon de les étudier et de leur demander leur secret.

§ II. — PEINTURE D'INSTITUT

M. Gérôme, tout d'abord, se présente avec deux toiles : *Fuite en Égypte* et *Entrée de*

Jésus à Jérusalem, le jour des Rameaux. De la première toile, aucun enseignement particulier à retenir. Le paysage n'est pas tout vert, comme chez les impressionnistes, selon l'affirmation, d'ailleurs erronée, de M. Hervé de Saisy; non, le paysage est tout bleu, d'un bleu où il y a, ma foi, du lilas, et qui représente assez bien un amas de cendres. Làdedans, deux personnages et un âne défilent comme des marionnettes. Mais si vous voulez avoir la nette perception de la manière dont M. Gérôme entend le tableau d'histoire et le drame religieux, c'est l'*Entrce de Jésus à Jérusalem* qu'il faut regarder. Contemplez ces fortifications de la ville, ces détails du paysage, ces personnages levant les bras et agitant des palmes, ce Christ, ces apôtres, cette ânesse, cet ânon, toutes ces découpures et tous ces ajustages d'une conception véritablement enfantine.

Je préfère, sans honte, la *Mer sauvage à Belle-Ile-en-Mer*, de Claude Monet, l'harmonie de l'eau et du ciel, la grandeur farouche du cap, l'arrivée rythmique et formidable des lames de l'Océan.

Si nous quittons M. Gérôme pour M. William Bouguereau, nous nous trouvons en présence d'une manière de peindre infiniment plus adroite. C'est moins touchant, évidemment, moins ingénu. M. Bouguereau est un des plus sûrs exemples de la possession du métier sans art. Il réussit, mieux que personne, à fournir des *doubles* des objets; il exécute les pieds, les mains, les visages, avec la même perfection qu'un modeleur en cire. J'ai visité, à l'hôpital Saint-Louis, des salles où il y a des morceaux semblables, avec le même rendu de la peau, des saillies d'os, des parcours de veines. Le peintre en reste à la vision rapprochée des choses, méconnaît l'harmonie de l'ensemble, le modelé par la lumière, la loi générale qui fait un tout harmonieux de ces fragments qu'il voit un par un, qu'il met les uns auprès des autres, comme dans une vitrine. Il y a deux toiles : *Compassion!* un Christ crucifié qui regarde avec pitié un malheureux homme accablé sous le poids d'une croix, — et *Blessure d'amour*, une jeune fille atteinte par la flèche d'un Cupidon qui s'en-

fuit en riant. Les personnages des deux tableaux, la jeune fille, le Christ agonisant, le petit amour, le pauvre homme, sont peints de la même manière transparente, en cette sorte d'albâtre couleur de chair que M. Bouguereau et ses imitateurs affectionnent. C'est partout le même travail sans expression, les genoux de la femme semblables aux genoux du Christ mourant, les chairs pareilles, la même indifférence, la même imperturbabilité.

Avec quelles délices, après avoir contemplé ces froides images, je me réjouis de revoir les femmes vivantes de Degas, les riches et profondes harmonies des chairs et des étoffes, les légères et féeriques apparitions des danseuses dans la lumière dorée de la scène.

M. Benjamin Constant est, cette année, le portraitiste de M. le duc d'Aumale et de M. Alfred Chauchard. Ces deux célèbres collectionneurs nous fournissent ainsi d'authentiques et stupéfiants renseignements sur le goût de peinture qui est le leur, lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes. Comment! c'est

ainsi qu'ils désirent figurer en effigies parmi les chefs-d'œuvre qu'ils ont amassés! N'ont-ils donc fait, pour réunir ces chefs-d'œuvre, que suivre des conseils de marchands ou d'amis, guidés eux-mêmes par l'opinion établie sur le passé? C'est à le croire. Je n'ai jamais éprouvé une bien vive tendresse pour l'orientalisme de M. Benjamin Constant, trop d'apparat et de clinquant, plus criard que lumineux. Mais il est précisément trop préoccupé du décor et des accessoires pour être un bien profond portraitiste, et la seule exception d'un portrait de jeune homme, assez vaillamment ébauché, qui fut exposé l'an dernier, n'est pas pour changer cette opinion. Aussi, dans le portrait de M. Chauchard, ne voit-on que les favoris plâtreux et mal attachés, et dans le portrait de M. le duc d'Aumale, n'aperçoit-on qu'une sorte d'invalide à la tête et aux jambes de bois, assis sur un banc en une attitude de garde-chasse mélancolique berné par les braconniers. Pourtant, c'est probablement une physionomie curieuse que celle d'un Chauchard, l'un des maîtres de l'em-

pire des grands magasins, et pour avoir seulement aperçu M. le duc d'Aumale, on peut avoir la conviction qu'il y avait une époque à faire revivre en la personne de ce fils de Louis-Philippe, troupier d'Afrique, retiré à l'Académie française, seigneur de Chantilly, ami des tableaux et des livres. C'était une fin de régime à raconter, une œuvre d'histoire à entreprendre.

J'ai le regret de constater que M. Benjamin Constant n'a pas même essayé d'aborder cette tâche, et j'avoue à M. Hervé de Saisy que mon admiration retourne vers l'*Olympia* de Manet, autrement belle, vivace, significative, historique.

De M. Bonnat, un portrait : celui de M. Joseph Bertrand, de l'Académie française, et un drame : *Aigle liant un lièvre.* Le portrait de M. Joseph Bertrand, redingote, plastron, chaîne d'or, barbiche, cheveux, visage, est cimenté, peint à la truelle avec une amusante fausse énergie. L'agonie et la mort du lièvre, saisi par un oiseau de proie emprunté à une collection de naturaliste, se passent dans un paysage ravagé, en

avant d'un sinistre coucher de soleil. Le fond qui sert habituellement au calvaire et à la mort du Christ a été utilisé par M. Bonnat pour la passion d'un lapin.

Je songe alors avec un sentiment de nostalgie invincible aux délicieux jardins de Camille Pissarro, aux maisons villageoises, paisibles dans la lumière. Je revois les eaux courantes des rivières de Sisley, les ciels fluides, légers, où courent les nuages, les merveilleux nuages chantés par Baudelaire.

Les figures à la dernière mode, grattées, ratissées, poncées, par M. Jules Lefebvre, se dressent sur la cimaise. Le *Portrait de M. le comte B. de C...* n'a que l'intérêt de la dernière mode d'une redingote, d'un pantalon trop neufs, d'un chapeau qui vient d'éclore. Pour la physionomie, elle est absente, elle semble elle-même une mince étoffe qui garde l'empreinte du dernier coup de fer. De même, le *Portrait de Mlle B...* s'évanouit, sans forme, sans regard, sans respiration, une apparence enveloppée de soie blanche.—Et le *Portrait de Mme R.G...*,

par M. Paul Dubois, n'est guère plus existant.

Je revois, dans la pure atmosphère où passent des lueurs, les fines silhouettes, les physionomies heureuses, les regards fleuris, des femmes et des jeunes filles peintes par Berthe Morisot, et malgré l'autorité sénatoriale, les momies préparées par les portraitistes de l'Institut tombent en poussière.

M. Edouard Detaille convie le public à une modeste représentation des *Funérailles de Pasteur*, où figurent, autour du Président de la République, nombre de personnages officiels. C'est une série de figurines isolées, sans harmonie de lumière, sans lien d'émotion morale, de préoccupation d'esprit. Réunion quelconque, que j'avoue avoir prise tout d'abord pour un épisode des fêtes franco-russes.

Là-bas, au Luxembourg, je connais une autre foule où l'amour, le plaisir, la danse, la grâce des filles de Paris, la joie de vivre, resplendissent en une apothéose de mouvements, de rythmes, de grâce voluptueuse :

c'est le *Bal du Moulin de la Galette*, chef-d'œuvre de Renoir.

M. Jean-Paul Laurens expose une immense toile, *le Lauraguais*, une vue d'une contrée d'âpres collines à l'époque du labour. C'est l'effort d'Institut (après les portraits toujours semblables, mais de peinture savoureuse, signés Henner), qui m'apparaît le plus méritoire. Le Lauraguais prend un aspect de sincérité rude, malgré l'insuffisance de la réalisation, et cette sécheresse, cette âpreté donnent une sensation de plaisir parmi les images convenues, gentilles, sucrées, exposées par les collègues illustres de M. Jean-Paul Laurens. J'y trouve, ou crois y trouver, un amour du sol, un goût de vision sévère, une conception juste de la petite place occupée par l'homme, par les attelages minuscules, dans l'espace. Il y a au moins une volonté de parcourir l'étendue, de fixer une image vraie des champs, des êtres, d'une saison. Mais, tout de même, les contours seuls ont été fixés, la véritable forme manque, la grande poésie des colorations vivifiées par la lumière est absente; ce

sol est creux, vide, cette couleur jaune uniforme ne peut prétendre à donner une idée de ces riches tapis de terre qui se déroulent et ondulent au flanc des coteaux.

Et je ne puis m'empêcher encore de penser aux beaux paysages, « où le vert domine », remarque M. de Saisy, aux pelouses veloutées, à la poésie des routes et des sentiers, aux groupes de maisons vivantes, aux baies méditerranéennes, à l'azur de Cézanne.

§ III. — FANTIN-LATOUR

Celui-là n'est pas de l'Institut. Son humeur, ses goûts, ses railleries, ses admirations, ne lui sont pas inspirés par ses intérêts, par un désir de régner. Il vit en solitaire en plein Paris, proche l'École des Beaux-Arts ; il se réjouit de musique, de lectures, de quelques conversations, de fleurs. La société qui fait la mode et le succès ne pouvait le désigner comme portraitiste attitré : son art est robuste et sain, ignore la distinction

chlorotique, et il n'a peint que les portraits sérieux et pensifs de quelques artistes, les physionomies de grâce sévère de quelques femmes désireuses de vie paisible. Il fait donc librement son œuvre, et si je regrette, une fois de plus, de ne pas lui voir aborder, dans ses formats actuels, le tableau de genre moderne où il serait maître, je ne puis résister, dans la cohue du Salon, à l'appel de formes rythmiques et de colorations harmonieuses dont il revêt chacune de ses toiles.

Cette année, il a délaissé les sections de Dessin et de Lithographie, et il expose deux toiles : *la Nuit* et *la Tentation de saint Antoine*. La Nuit : jamais corps de femme ne reposa plus doucement dans un ciel de peinture, sur les nuées souples et enroulées comme des vagues. La Tentation : jamais le prétexte ne fut mieux employé à disposer un groupe de femmes, comme un bouquet, autour de la robe de bure de l'ermite. Elles l'environnent de chair lumineuse, de bleu, de rose, d'or, de rouge, dans un si savant agencement que tous ces tons vifs s'appel-

lent, se complètent, de même que ces formes s'enchaînent, composent une ronde. C'est que Fantin-Latour connaît, avec une force de tradition et un goût de nouveauté incontestables, l'art de créer l'unité d'un tableau. Chaque parcelle de toile colorée joue ici son rôle, toute la surface est occupée, l'équilibre est réalisé.

§ IV. — LES NOUVEAUX

En regard de l'art insuffisant de l'Institut, j'aurais voulu, en même temps que la maîtrise de Fantin-Latour, trouver dans le Salon l'effort hardi, vaillant, d'un jeune homme s'attaquant à quelque grande œuvre, apportant à son entreprise une ardeur d'enthousiasme, même quelque excès, une ivresse de la vie. Je l'ai cherché inutilement, se manifestant par une de ces grandes toiles qui occupent une muraille entière. J'ai vu l'application, la routine, j'ai retrouvé les pratiques usitées de la composition historique; mais ni M. Paul Gervais, avec la *Folie*

de Titania, ni M. Surand avec *Poésie*, ni M. Matisse avec *le Soleil entraînant ses planètes*, ni M. Sorolla y Bastida, avec *Cousant la voile*, ni M. Scherrer, avec le *Départ de Jeanne d'Arc pour Vaucouleurs*, ni d'autres encore, ne m'ont donné la sensation de vérité et de poésie, l'annonce soudaine d'une destinée de lutte et de victoire. Pour la peinture dite grande peinture, comme pour toutes les formes d'art, il n'y a pas de recettes, il y a l'observation et l'amour de la vie, la grande, la seule école, abondante en leçons.

Puis, M. Henri Martin aura causé au moins une déception : celle que j'ai éprouvée, après l'espoir né des peintures de l'an dernier et de l'année précédente, en devenant le spectateur de cette déroute d'un talent intitulée — avec combien de raison ! — *Vers l'abîme*. C'est une peinture violente, qui éclate aux regards et met le cerveau en travail. Dans un vaste paysage désolé, sous un ciel incendié, une foule de gens de tous les âges, lamentables, donnant la sensation de vieillards débiles, d'éclopés, de culs-de-

jattes, se précipitent sur un terrain fortement en pente, à la suite d'une femme maigrichonne, anémiée, peu excitante, en somme, par elle-même. Je ne conçois pas davantage que les oripeaux dont elle affuble sa nudité puissent faire ainsi se ruer cette foule sur ses pas. Ni sa chair anémiée et rêche, aperçue par l'écartement de ses voiles funèbres, ni ses ailes de chauve-souris, ni ses pierreries, ni ses coquelicots à la ceinture, ni les fleurs séchées qu'elle agite comme un drapeau, ne peuvent expliquer l'empressement fébrile de tous ces malheureux. Je vois seulement que cette peinture est intitulée : *Vers l'abîme.* C'est tout ce que le peintre nous explique de cette femme nue, de ce défilé et de ce paysage. Il n'y a pas à s'épuiser plus que lui à vouloir rendre clair ce rébus. Chacun est libre d'y voir tout ce qui lui plaît, et le concours de gloses est ouvert. Pour ma part, je ne fais qu'inscrire mes regrets de voir un artiste, qui devrait être en pleine force de production, avouer ainsi sa recherche éperdue du sujet, et son impuissance de *peintre* à exprimer ses rê-

veries violentes et hardies en apparence, assez fades et bornées en réalité. Aux deux derniers Salons, malgré certaines formes effilées, étriquées, minces, le plaisir avait été réel, devant les décorations pour l'Hôtel-de-ville, de voir se révéler chez M. Henri-Martin un goût ornemental, une faculté de disposer les figures, de décorer une muraille. Que reste-t-il de ces promesses dans une toile telle que *Vers l'abîme?* Le désir de retrouver l'originalité de conception, la grâce de certaines attitudes, le goût des colorations fines, ce désir reste vain devant la gauche composition à peine abordée, déjà évaporée.

Il ne faut pas contester le droit à l'allégorie, ni aucun droit de l'artiste. On peut croire seulement que des formes nouvelles d'allégorie existent là où elles ne sont pas toujours aperçues, dans les spectacles familiers, journaliers, véritablement miraculeux, de chaque jour. Que M. Henri Martin ait donc voulu représenter le destin humain par cette foule lancée à la poursuite d'une sorte de Folie funèbre et ironique, il n'y a

pas d'autre objection à lui faire que sur la forme donnée à sa conception. Au point de vue où il s'est placé, comment n'a-t-il pas vu qu'il appauvrissait et enlaidissait sa conception en représentant ainsi l'humanité lancée à la poursuite de la chimère et de l'idéal, en nous donnant comme la vision générale de la vie cette foule d'hôpital courant après cette fée macabre? S'il en était ainsi, s'il n'y avait rien au monde que cet affreux paysage où croassent des corbeaux, où rampent des larves, où s'agite et ricane une muse à ailes de chauves-souris, à quoi bon penser davantage, rêver des destins meilleurs, vouloir le règne des idées et de l'art? Avoir conçu et exécuté cette course à l'abîme, c'est se condamner soi-même. Car je ne me permets pas de suspecter les intentions de M. Henri Martin, je veux bien croire qu'il n'a pas voulu nous mystifier, malgré la bizarrerie inquiétante et la déplorable construction de ses personnages. Ici encore, il faut se refuser énergiquement à cet art inharmonique et informe. L'erreur est tout autant visible dans les œuvres de

fantaisie mythologique, de rêverie fantastique, que dans les œuvres de réalité immédiate, paysages, portraits, scènes de genre. La loi de l'art est partout la même, et la création d'une œuvre, à quelque genre qu'elle appartienne, veut la même observation des phénomènes de lumière, la même science de modelé, de construction. L'artiste qui s'astreindrait d'abord à obéir à cette nécessité de son art nous entraînerait à sa suite où il voudrait nous conduire, même à l'abîme de M. Henri Martin, même au badinage de M. Bouguereau. Il nous ferait admettre les interprétations de la légende tout autant que la représentation du fait précis, directement interprété. Le sujet le plus fantastique, le plus irréel, si l'on veut, doit pourtant obéissance aux mêmes lois de lumière et de modelé que la plus stricte étude d'après nature. Là, aucune infraction n'est permise, n'est possible, et pour avoir manqué à cette soumission qui fait l'artiste grand et fort, *Vers l'abîme* apparaît, au premier coup d'œil, une œuvre avortée, un pêle-mêle, un gâchis de corps

semblables, raides, ligneux, de poupées aplaties sur le sol, un simple amas de taches avec un rébus pour enseigne.

Il se trouve, pour affirmer cette suprématie de l'harmonie lumineuse et de la vérité des formes, qu'une tapisserie du *Parnasse* de Raphaël décore le vestibule du Salon des Champs-Éysées. On peut la regarder en entrant et en sortant : elle aidera à remettre beaucoup de choses au point, et sa contemplation peut être conseillée à M. Henri Martin et à bien d'autres.

Pour découvrir des promesses et des réalisations de nouveaux venus, il faut donc se mettre en recherche, aller vers les toiles attirantes par un doux rayonnement, par une force paisible, par un charme secret. Il est de ces œuvres fines et discrètes égarées parmi les coloriages et les anecdotes. J'aime la poésie de *Dolce farniente*, de M. Bunny, des femmes vivantes aux corps souples, aux beaux visages instinctifs, qui rêvent au bord de la mer. C'est la vie de tous les jours qui atteint naturellement à la grandeur, une familiarité qui touche au

style, une observation juste servie par un sobre métier de peintre. Puis la *Danse au biniou*, très réelle et gracieuse, de M. Chetwood-Aiken. Et les deux magnifiques dessins de M. Rouault : *Baigneuses* et *Paysage*. L'*Intérieur de l'église Saint-Germain-des-Prés*, de M. Fernand Sabaté, est aussi parmi ces œuvres charmantes. Je vois, par le catalogue, que l'artiste habite tout proche de la vieille église et qu'il a dû vivre dans l'intimité de son modèle. Aussi a-t-il bien exprimé la vie mystérieuse des pierres visitées par la lumière, le jeu profond et varié des entrées de clarté et des perspectives d'ombre, le silence des allées de granit, la richesse sourde des colorations, l'allure prudente des visiteurs. M. Sabaté expose également une figure de femme savoureuse, une *Ève après le péché*, mais trop marquée du dessin d'École. Chez M. Besson, le goût de la peinture et le savoir sont évidents, toutefois sa petite toile des *Iconoclastes* est confuse de pensée et d'exécution. J'ai trouvé chez M. Jules Adler une compréhension du spectacle de la rue, du pas-

sage des êtres, du drame de la vie ouvrière, dans son tableau des *Las*, où la foule du matin défile, à la fois inconsciente et farouche, sous le geste bénisseur d'une statue de République officielle. Dans un autre ordre d'idées, qui n'est peut-être pas si loin, après tout, de celui qui vient d'être indiqué, M. Crébassa a peint, d'un métier assez gros, d'une coloration trop en dehors, mais avec un juste sentiment des mouvements et des expressions, la mise en scène et la figuration d'un *Café de nuit*.

§ V. — LE PORTRAIT

A ce moment, comme intermède, je lis dans un numéro de la *Revue blanche*, qui paraît aujourd'hui, au cours des souvenirs que publie M. Antonin Proust, cette réflexion d'Édouard Manet : « Moi, disait-il un jour, je m'inquiète fort peu de ce qui a pu être dit sur l'art. Mais si j'avais à donner une opinion, je la formulerais ainsi : Tout ce qui a l'esprit d'humanité, l'esprit de con

temporanéité, est intéressant. Tout ce qui en est dépourvu est nul. » Ces deux mots rapprochés : humanité et contemporanéité, donnent bien, en effet, une formule acceptable, prouvée par les œuvres, tout au long de l'histoire. Le grand artiste prend les éléments de son art dans la vie qui l'environne, il interroge directement son temps passager et la nature durable, et il donne une signification générale à l'existence d'un jour.

Ces réflexions, qui s'appliquent à la peinture d'histoire, à la peinture de genre, à la représentation de la vie moderne, trouvent également leur emploi lorsqu'il s'agit du portrait. Le peintre doit trouver à la fois, chez l'être qu'il veut faire revivre, l'expression particulière d'un individu, d'un temps, d'une race, et une expression générale d'humanité. Ces portraits-là, je le sais, ne se font point tous les jours : on compte les effigies typiques dans l'histoire de l'art d'une époque, et il ne faut pas demander des réussites semblables à chacun des Salons annuels. Mais que l'intelligence s'affirme, que

l'effort soit marqué, et le visiteur pourrait se tenir pour satisfait.

Il n'en est pas ainsi avec les fournisseurs habituels de l'aristocratie du nom et de la finance, et, malgré tous les diplômes, toutes les médailles de Salons et d'Expositions universelles, tous les titres et grades, on éprouve à nouveau l'étonnement et la déception dont on ne peut se guérir, malgré les déconvenues répétées, devant tant d'étonnantes images.

Au moins la faculté de peintre qui persiste chez M. Henner offre encore un intérêt. Et pourtant, que l'on considère les deux portraits exposés par l'artiste alsacien, le *Portrait de Mlle H. F...* et le *Portrait de Madeleine M...*, et l'on sera obligé de reconnaître que rien ne les différencie, que le caractère est absent, que c'est peu de varier la couleur d'une étoffe ou d'une chevelure si l'on s'en tient à un procédé identique pour établir une forme de tête, un ovale de visage, des yeux, un nez, une bouche. Je vois bien la facilité de la brosse, la nacre de la chair, la douceur des pas-

sages et des demi-teintes. C'est quelque chose, ce n'est pas assez pour M. Henner, qui a perdu définitivement, sans doute, sa pensée et son art dans les pratiques du métier.

Des portraits, çà et là, donnent à espérer des artistes non enclins au tintamarre de l'affichage : MM. J.-B. Bal, Bellan, Walcott, Albert Braut, Cadiou, Loeb, François Tardieu, Henri d'Estienne, Duvent, Bréauté... Chez ceux-là, on trouvera la faculté d'observer, une promesse ou un commencement de méditation devant l'expression du visage humain. Ils s'éloignent du portrait à tapage, des effigies théâtrales qui mettent surtout en évidence l'art du tailleur et du couturier. Non pas que le cos tume soit négligeable ; il est, au contraire, expressif au plus haut point et il apporte au peintre un élément de beauté ; mais il est essentiel qu'il revête un être vivant et qu'il garde son rôle d'indication. Je ne veux pas quitter ce genre du portrait sans signaler la jolie arabesque de l'une des figures de femmes de M. Marcel Baschet, l'intelli-

gence, la sobriété des envois de M. Ferdinand Humbert : le portrait de la comtesse de B..., un peu d'apparat, et le portrait de M. André H... Puis, M. Tony Robert-Fleury, par un tableau qui peut être classé parmi les portraits : *Auprès du feu*, révèle un sentiment de grâce et de volupté par cette femme indolente, grasse, sorte de statue ensommeillée au repos dans la pénombre.

§ VI. — PAYSAGES

Je ne sais si c'est la coïncidence de l'ouverture du Salon et du commencement du printemps, mais je ne ressens jamais plus vivement le désir de sortir de Paris, de m'enfuir vers les champs tranquilles, les bois profonds, les grèves fraîches et sonores, que pendant ces journées passées à travers les salles du Palais de l'industrie, au long des cimaises. Les paysagistes doivent être pour beaucoup dans ces plans d'évasion, du fait de ce qu'ils expriment, et aussi de

ce qu'ils n'expriment pas, mais suggèrent. Il est certain que le moins voyant nous raconte par sa transcription la plus maladroite des arbres, des ruisseaux, des vagues, des nuées, les bonnes heures paisibles, acharnées au travail, qu'il a vécues tout au long de l'année avec le seul souci de la couleur des heures. Certains paysages sont un repos après tant d'œuvres offensantes. Quoi d'étonnant, si ces essais plus ou moins parfaits inspirent au visiteur le goût du départ et l'espoir de bonnes étapes sur une route aux changeants hlorizons ! Mais il s'agit de décrire les paysages des autres, et non de découvrir pour son compte de lumineuses régions envahies d'air pur.

Réjouissons-nous donc des crépuscules et des clairs de lune de MM. Lucien Simonet, Demont, Zuber, Corbet, van der Weyden, Bouché, Mouthon, Pigeard, promenons-nous au bord des étangs assombris où tremblent les lueurs dernières, regardons monter les vagues, contemplons le lever de l'astre au cap d'Antibes, suivons les méan-

dres du fleuve lumineux dans l'obscurité, parcourons la rue de village, les sentiers qui conduisent au hameau. Au frais matin, respirons les fleurs épanouies dans le jardin rustique de M. Quost, ces *Fleurs d'eté*, en pleine terre, ces glaïeuls aux couleurs enveloppées de la brume de l'air, arrêtons-nous à la *Vieille Écluse de Saint-Michel-sur-Orge*, petit paysage frais, délicat, de valeurs justes : ici, tout est calme, reposé, et le peintre a su exprimer l'humble beauté de la rivière, du pont, des verdures. Marchons parmi les colonnades d'arbres qu'un artiste disparu, Maurice Le Liepvre, sut profiler délicatement dans les champs et les prés. Allons, avec M. Tanzi, du bois de Saint-Cloud au ravin d'Algérie. Passons en Ecosse, avec M. Withers qui s'est fait le portraitiste d'un *Moulin à Hales*, avec M. Robert W. Allan qui évoque, par le *Soir d'été*, les délicieuses harmonies de la fin du jour, les feux de pierres précieuses qui s'allument dans les feuillages sombres, qui courent à ras du sol dans l'herbe et la rosée du soir. Parcourons le Moscou froid,

éclatant, trop sèchement topographiquee de M. Bouchard. Revenons de ces excur, sions vers le village de M. J.-F. Bouchor, où tombent les feuilles, vers *la Vallée de Cernay* de M. Français, vers *la Creuse*, de M. Paul Madeline, vers *le Marché d'Audenarde*, de M. Braquaval, vers les arbres de M. Harpignies. Arrêtons-nous, comm, nous l'avons souvent fait dans la réalité, devant la *Maison abandonnée*, de M. Marché : le spectacle mélancolique aperçu à travers la grille rouillée où la sonnette ne tinte plus, le jardin envahi d'herbes comme un cimetière de campagne, le vieux banc où l'on ne vient plus s'asseoir, les fenêtres closes comme des yeux morts, toute une agonie des choses. Revenons à Paris où M. Albert Gosselin a su être paysagiste : en même temps qu'il nous convie à con templer *le Crépuscule*, une maison entourée d'arbres, la vie assombrie, le repos envahissant, le peintre nous conduit à Grenelle, dans les parages du puits artésien, à l'heure où l'on allume les réverbères, et d'une façon un peu grêle, un peu timide,

il a exprimé aussi le crépuscule des villes.

Ce voyage s'arrêtera à cette dernière toile, avec le souhait final que les aspects de Paris ne soient pas non plus négligés par nos paysagistes, empressés à se retirer au fond des provinces. Mais ils vont croire que je veux les retenir prisonniers, comme nous autres, alors que vraiment c'est le seul aspect vraiment admirable des paysages de Paris qui me dicte ce souhait.

§ VII. — SCULPTURES, OBJETS, GRAVURES

La Mélodie, de M. Hexamer, exposée en plâtre il y a cinq ans, réapparaît en marbre, et l'œuvre est restée belle, d'une grâce vigou reuse, d'un mouvement naturel; il y a le charme de la vérité dans ce corps de femme de belle stature, de proportions irrégulières, qui nous délivre de la perfection mécanique. Le buste petit, les seins haut placés, les jambes longues, fortes et belles; l'expression, le geste, l'attitude sont du même sentiment vrai que le modelé et l'équilibre général; aucune pose théâtrale, aucun geste

conventionnel. Il y a plus de mise en scène chez M. Captier, dans sa *Fatalité*, dans sa *Désespérance*, mais cette dernière statue de femme offre de grandes beautés d'armature élégante, de souplesse de chair. La *Bacchante à la chèvre*, de M. Félix Soulès, malgré quelque confusion des jambes, de la chèvre, du buisson, est d'un joli mouvement de chute, le corps de la rieuse, fin, nerveux, vivant. Le groupe des *Vierges folles*, dû à la collaboration de M. Honoré Icard et de Mme Ducrot-Icard, de facture molle, est d'un intelligent sentiment de composition. Et je trouve encore une vivacité à la *Flore* de M. Paul Chevré, la compréhension d'un groupe en mouvement à la *Pesée* de M. André d'Houdain, une science de construction au *Bûcheron* de M. Armand Bloch, au *Potier* de M. Jean Hugues, à l'*Orphée*, de M. Melin, à la *Fin du jour*, de M. Pendariès, une douceur de jeunesse à la *Pastorale* de M. Desruelles.

Les monuments sont en grand nombre et, pour la plupart, décèlent le travail pénible, le programme, l'ennui de la commande.

Celui de M. Barrias, qui sera érigé à Tananarive, à la mémoire des soldats français morts à Madagascar, est tout juste aussi émouvant que celui de M. Bartholdi, élevé en l'honneur de Lazare Schwendi, importateur des cépages de Hongrie en Alsace; tous deux auraient pu, et dû, de manière différente, nous arrêter et nous toucher. Quentin Matsys nous émeut bien avec *le Puits d'Anvers* où s'enroule un feuillage.

Deux autres monuments, consacrés à la mémoire de deux écrivains, ne sont pas satisfaisants de caractère, quelle que soit l'habileté de leurs auteurs. L'œuvre de Leconte de Lisle ne revit pas, avec sa sévère beauté de musée des religions, d'histoire et de légende, dans le groupe destiné par M. Denys Puech au jardin du Luxembourg. Pas davantage, on ne retrouve l'œuvre de Guy de Maupassant dans le monument de M. Verlet, qui est surtout un monument à la robe, aux dessous élégants de la femme assise sur les marches. Puis, les livres de l'écrivain normand ne se symbolisent pas uniquement dans cette personne élégante,

trop visible, ostentatoire! Il fallait rappeler la force de terroir, la robustesse paysanne, par lesquelles Maupassant vivra probablement davantage que par ses tentatives de psychologie mondaine.

Le *Tombeau de Mme Carvalho*, de M. Antonin Mercié, procède de l'inspiration religieuse : malgré la lyre et les roses, aucune idée de musique et de théâtre ne gouverne l'aspect général; l'actrice est devenue une sorte de martyre chrétienne, selon le coquet idéal en faveur chez les gens d'église. M. Frémiet veut prendre des allures plus robustes avec *l'Homme de l'âge de la pierre*, destiné au Muséum, mais l'homme, l'ours, l'ourson et la pierre sont, en réalité, d'une mollesse insigne. *Le Poète*, de M. Falguière, est une figure grêle sur un lourd cheval, ce qui est un contraste admissible, mais le sculpteur s'est arrêté aux apparences, n'a pas imposé la vie ardente et inspirée à l'adolescent, la forte vie instinctive à l'animal.

Par contre, du même sculpteur, un buste de femme est de jolie expression, et ceci m'amène à passer une revue, bientôt las-

sante, de ces rangées de bustes, de ces files de visages de marbre, de bronze, de plâtre, dont les regards morts finissent par créer une obsession. Plusieurs, toutefois, sont à voir, dans cette réunion : ceux de MM. Enderlin (le graveur Didier); Pendariès (*Cher Souvenir*); de Mlle Jeanne Itasse (son père, et une Bacchante au joli accord riant des yeux et de la bouche); de M. Edouard Houssin (Mme la générale Guérin). De même, parmi les statuettes, celle d'Armand Silvestre, par M. Théodore Rivière; un *Portrait* de M. Hottot. Et je ne veux pas terminer cette brève revue sans noter encore, pour des qualités diverses, une *Psyché*, imitation d'art égyptien, de Mme Léon Berteaux; *Aux champs*, de M. Boucher; le *Coup de collier*, de M. Debrie, infiniment préférable pour la fougue, la violence, aux placides et creux *Chevaux marins*, du même artiste; chez deux sculpteurs d'animaux, il y a un sentiment du comique, malgré le drame qui se joue, dans l'*Eléphant aux prises avec un crocodile*, de M. Navellier, et dans les *Ours des cocotiers*, de M. Louis Riché.

La section de l'art décoratif des Champs-Elysées se rattache à la section de sculpture par nombre de bustes, de statuettes, toute une série d'œuvres parmi lesquelles le *Bonaparte* et *l'Entrée au Caire* de M. Gérôme, si méticuleux, si puérils qu'ils soient, sont infiniments supérieurs aux pauvres tableaux de genre exposés par l'artiste; même, le visage de Bonaparte, maigre, mangé de fièvre, n'est pas sans caractère. Cette manifestation enregistrée, il sied de ne pas oublier les broderies de M. Bunny, le panneau décoratif de M. Bigaux, les bijoux de M. Lalique, le paravent de M. Laumonnerie, les objets de M. Gueyton, un éléphant de M. Peysse, les poteries de M. Clément Massier, et, dans la gravure en médailles, le cadre de M. Léon Deschamps.

L'architecture nous offre des gares, et des préfectures, et des musées, en projets; des souvenirs de voyage en aquarelles, quelques-unes fidèles et plaisantes, comme celles que M. Pirot fit à Quimperlé; puis, une copie de haut intérêt : le Relevé de peintures murales des églises de la Peribleptos et de la

Pantanassa, à Mistra (Grèce), par M. Yper man, et enfin une reconstitution vraiment admirable, celle de Pergame, par M. Emmanuel Pontremoli.

La section de gravure n'abonde pas en images sur bois. Je ne vois guère que les Rembrandt exécutés avec virtuosité par M. Charles Baude; mais ce n'est pas cette gravure sur bois, grise, estompée, défigurée, qui a mes préférences. — La lithographie de reproduction est vite vue : un Barbey d'Aurevilly, d'après E. Lévy, par M. Burney: un Velasquez, le bouffon Pablillos de Valladolid, par M. Dugourd. La lithographie originale offre de belles pages : un Tolstoï de M. Henri Lefort, des portraits de M. Gentz, une Etude de nu de M. Léandre et de délicieux croquis de Willette. — La gravure au burin est représentée par *le Sacre de Napoleon* d'après David, de M. Sulpis; par une *Vierge au rosier* de Botticelli, gravée par M. Patricot, et par la reproduction de *la Famille Largillière*, de M. A. Lamotte. — La gravure à l'eau-forte de repro

duction est plus abondante en belles pièces : fin euet et colorée gravure de la *Cathédrale de Salisbury* de Constable, par M. Victor Focillon; *Departing day*, d'après Karl Hefner, par M. Camille Fonce, où le noir des arbres, les reflets, le ciel vibrant, sont d'une riche et profonde harmonie; deux cadres de M. Charles Coppier, fidèles et savantes reproductions de maîtres divers; *Wet-Road-Side*, d'après M. W. Leader, par M. Th. Chauvel, graveur admirable de Corot; un beau Frans Hals, de M. Laguillermie; le Rubens de l'église Saint-Jacques d'Anvers, de M. Le Couteux; un *Soir*, de Corot, de M. Frédéric Jacque; un *Soleil couchant* de Paul Huet, par M. René-Paul Huet; et deux excellentes eaux-fortes, d'après des dessins de Millet : *Faneuses*, *Moissonneuses*, par M. Lucien Dautrey.

Si nous passons à l'eau-forte originale, un pont de Florence et une porte de Sienne-de M. Reason, sont de parfaites gravures. On goûtera aussi la saveur de pièces originales telles que le *Nathaniel Hawthorne*, de M. Henri Lefort; le paysage près Cré-

teil, de M. Pierre Mallet; l'ancien château à Hoelst-sur-Mein, de M. Mannfeld; un portrait de M. Ernest Forberg; *Dans la Campagne*, de M. Léopold Desbrosses; une série de portraits, d'Edmond de Goncourt, de Villiers de l'Isle-Adam, de Bracquemond, par M. Loys Delteil; une vue de Saint-Denis et des Ex-Libris, de M. Aglaüs Bouvenne. — Il semble qu'il y ait un commencement de retour à la gravure originale (quoique j'aie dû classer ici quelques portraits non exécutés directement, et pour cause). C'est un prétexte à répéter une fois de plus que les graveurs de tous genres ont entre leurs mains le sort de leur art : qu'ils fassent l'effort nécessaire, qu'ils ne s'abandonnent pas au travail bâclé et facile, et le fossé se creusera de lui-même entre les procédés de reproduction et le bel art de la gravure : c'est dans ce fossé que s'abîmera l'à-peu-près, la vulgarité, l'image de commerce, inférieure, personne n'en doute, au produit fidèle de la photographie.

En somme, le dernier Salon tenu au Pa-

lais de l'Industrie n'est pas celui qui pourrait faire regretter l'institution, si l'on considérait seulement les travaux exposés par les personnages importants du monde de la peinture. Ce serait une piètre conclusion à l'histoire artistique du siècle, après tant de labeurs, d'efforts, de polémiques, de misères, s'il fallait accepter comme un épilogue nécessaire, logique, cette suprême manifestation des prétendus maîtres de l'histoire, du portrait, du genre, de ceux qui ont dirigé, pendant si longtemps, ce Salon hiérarchisé, subdivisé, de la cimaise au plafond, en récompensés de toutes catégories et en masses profondes de dédaignés. Malgré tout, la scission créée par le départ des artistes qui sont allés camper au Champ-de-Mars ne sera pas sans résultats. Je ne sais quel sera le mode de vivre adopté l'an prochain et les années suivantes, s'il y aura fusion avec un programme nouveau, ou séparation plus complète, et même un autre morcellement chez les morcellés, mais sûrement, on peut affirmer que l'on ne reverra plus ce que l'on a vu, et que le vieux Salon

à mentions honorables et à médailles a fait son temps.

Il ne faudra pas le regretter. C'est une convention qui s'en va, c'est le pouvoir d'une minorité qui disparaît. Que les artistes fassent leur Salon eux-mêmes, sans jury, sans récompenses, simplement pour se mettre en contact avec le public, c'est la solution raisonnable qu'il faut désirer. A tout prendre, les artistes du Salon des Indépendants, malgré les railleries et les dédains, ont adopté la seule organisation possible, et s'il y a un étonnement à manifester, c'est que la population des artistes n'ait pas compris et admis les avantages d'un tel système qui tient dans ce seul mot : liberté. C'est plus que la liberté, dit-on, c'est la licence, c'est l'anarchie, c'est la porte ouverte aux ignorances, aux fantaisies, aux mystifications de tous genres. Croyez-vous que le Salon hiérarchisé et contrôlé des Champs-Elysées échappe à cette invasion? Une simple promenade et un examen sans parti pris font vite revenir de cette croyance, puisque les marques de cette humeur folâtre

et de cet entendement fermé reproché à quelques obscurs plébéiens des Indépendants se retrouvent même chez des membres de l'Institut, personnages considérables et considérés, qui ont ébloui M. le sénateur Hervé de Saisy, mal renseigné sur les Salons, sur le Luxembourg et sur la salle Caillebotte.

II

AU CHAMP-DE-MARS

§ I. — LE VICTOR HUGO DE RODIN

Demain, nous aurons Balzac. Aujourd'hui, nous avons Victor Hugo. L'œuvre de Rodin exposée au Champ-de-Mars est, je pense, pour faire comprendre, admettre, par tous, qu'un grand artiste ne peut être l'esclave des programmes et des délais. Il travaille sans cesse, en réalité, et c'est quand il semble inactif que sa besogne se complète et s'achève. Le temps conspire avec lui, mûrit sa pensée. Laissez-le, et quand il ouvrira les portes de son atelier, tous les chefs-d'œuvre, successivement, sortiront, viendront à la lumière.

En voici un, incontestable. Lorsque ce groupe de Victor Hugo et de ses Muses est arrivé sur un chariot, par une allée du Champ-de-Mars, il n'y a eu qu'un cri d'admiration parmi les assistants, tellement la force de la conception s'imposait dans la pure clarté du jour, parmi les verdures nouvelles. Tout le monde, spontanément, sut que le génie de Hugo avait son monument, entrevit l'œuvre admirable à sa place, au jardin du Luxembourg, car ce sont là des statues viables, faites pour respirer en plein air.

Hugo prend ici la majesté et la force d'un dieu de nature. Il a du calme olympien et de l'instinct terrestre. On peut croire que l'avenir acceptera cette représentation de son œuvre tumultueuse, où il y a les bruits de marches et de clameurs de la foule et les grands souffles des éléments. Le créateur d'êtres particuliers, si puissant et si extraordinaire qu'il se soit montré, s'efface devant le divinateur de la signification des choses, des grands mouvements obscurs et continus qui parcourent le monde et qui sembletn

rythmer les courses des peuples, les explosions des révolutions, en même temps que les successions des saisons et les sillages des planètes. Hugo est un grand poète panthéiste, et c'est ainsi qu'il a été compris par Rodin, semblable à lui, amoureux de nature, évocateur des forces partout présentes.

Le poète, nu comme un dieu, fort comme un géant, est assis, au bord de la mer, parmi les roches où viennent se briser les premières vagues. Il a devant lui le gouffre qu'il contempla pendant vingt ans, des promontoires de Jersey et de Guernesey, la vaste mer sculptée par le vent, changeante, colorée, terrible et gracieuse, l'Océan vers lequel sa pensée s'en allait toujours :

Toi qui bats de ton flux fidèle
La roche où j'ai ployé mon aile,
Vaincu, mais non pas abattu,
Gouffre où l'air joue, où l'esquif sombre,
Pourquoi me parles-tu dans l'ombre ?
O sombre mer, que me veux-tu ?

L'inspiration vient vers lui. Il écoute les voix qui lui arrivent portées par la vague et

par l'air. Une femme s'abat sur la roche, au-dessus de sa tête, avec un mouvement d'ouragan. Une autre se dresse derrière lui dans la mousseline des vagues. L'une est virile et indomptable, elle parle et chante à voix haute : c'est la Muse de l'histoire, de la légende et de la colère ; elle a parcouru la terre et elle apporte avec elle les protestations et les révoltes humaines. L'autre est douce, mélancolique et charmante, son corps jeune et frais est tout imprégné de l'eau de la mer, et c'est elle qui murmure et chuchote les douces paroles que gazouillent les flots, qui bruissent aux verdures des rives, et que chantent les enfants, les jeunes filles et les amants.

Rodin a rendu son idée visible pour tous. Ces deux femmes ne sont pas des apparitions, ce sont des voix. Le regard du poète les ignore. Il les écoute, pendant que l'espace se déploie devant lui, et jamais double action d'une physionomie ne fut mieux exprimée : les yeux, petits, vivants, profonds, dégagent une puissance de vision extraordinaire, pendant que l'attention, la réflexion,

s'emparent du visage, donnent au corps cette attitude de force à l'abandon. La pensée intérieure se manifeste par ce repos du corps, par le front penché et le beau geste instinctif de la main qui s'étend.

Il est impossible de ne pas dire immédiatement : « C'est le poète » ; et c'est en même temps Hugo, le Victor Hugo que nous avons vu passer parmi nous. L'homme a été élevé au type par la puissance de l'art, et il est resté d'une ressemblance particulière absolue. Pendant des jours et des jours, Rodin a vécu dans son intimité, suivant tous ses mouvements, observant sur sa physionomie les nuances de sa pensée. Les dessins qu'il en a faits, en nombre si considérable, sont résumés dans les deux pointes sèches qui sont parmi les plus belles œuvres de la gravure. Mais maintenant c'est tout Hugo qui est confié à l'avenir, c'est sa vie et son œuvre qui sont là, parmi ces roches, ces vagues, hantées par les muses familières.

L'art du sculpteur est à la hauteur de sa conception : ou plutôt, ils sont insépa-

rables. On comprendra maintenant, il faut l'espérer, le sens de ces fragments exposés l'an dernier par Rodin, et qui étaient des exemples de modelé continu, de vie présente par toutes les parcelles de la matière, de nature grandie non par les dimensions, la stature, mais par la distribution de la lumière et des ombres sur tous les points de la surface. C'est le principe de la statuaire et de tous les arts, et c'est parce que Rodin en fait une perpétuelle application que son œuvre originale se rattache à toutes les grandes œuvres du passé.

Il y a, au premier étage, d'autres envois du sculpteur : une *Cariatide*, en pierre; *le Groupe du songe*, *l'Amour et Psyché*, *le Songe de la Vie*, où se retrouveront la même inspiration et le même art, des attitudes et des expressions tragiques, rêveuses, et des exaltations de la vie, panthéistes et joyeuses à la façon des petites pièces des *Chansons des rues et des bois*, où Ro din rejoint encore Hugo.

§ II. — LE CHRIST DE CARRIÈRE

Une autre grande œuvre, qui survivra au Salon, est à la section de Peinture : le *Christ en croix*, d'Eugène Carrière. Si jamais sujet a été traité, c'est celui-là : il a hanté, après les artistes du moyen âge, tous les maîtres de l'Italie, de l'Espagne, des Flandres, avant de tomber à la vulgarisation commerciale d'une religion en décadence, malgré ses sursauts. Mais, non seulement Carrière a su le marquer de son art personnel, il lui a donné encore, par le fait de cette singulière entente qui réunit dans une même direction les hauts esprits d'un même temps, il lui a donné, dis je, le caractère dont il a été revêtu par la science historique et la pensée libre de nos jours, il l'a placé au Panthéon humain.

Ce *Christ en croix*, d'Eugène Carrière, m'a fait relire en partie la *Vie de Jésus*, d'Ernest Renan, et j'ai été frappé de l'analogie dans la compréhension entre l'historien d'hier et l'artiste d'aujourd'hui.

Carrière n'a manqué que sur un point à a vérité probable, en faisant assister la mère de Jésus-Christ à l'agonie et à la mort de son fils. C'est une des assertions plus que suspectes de l'évangile de Jean, en désaccord avec les autres évangélistes, et qui veut, en affirmant cette présence et la sienne, se montrer plus près de son seigneur. Mais cette présence était nécessaire au dessein de Carrière, et, ceci admis, lisez ce passage de Renan :

« Ses disciples avaient fui. Jean, néanmoins, déclare avoir été présent et être resté constamment debout au pied de la croix. On peut affirmer avec plus de certitude que les fidèles amies de Galilée, qui avaient suivi Jésus à Jérusalem et continuaient à le servir, ne l'abandonnèrent pas : Marie Cléophas, Marie de Magdala, Jeanne, femme de Khouza, Salomé, d'autres encore, se tenaient à une certaine distance et ne le quittaient pas des yeux. S'il fallait en croire Jean, Marie, mère de Jésus, eût été aussi au pied de la croix, et Jésus, voyant réunis sa mère et son disciple chéris, eût dit à l'un :

« Voilà ta mère »; à l'autre : « Voilà ton fils. » Mais on ne comprendrait pas comment les évangélistes synoptiques, qui nomment les autres femmes, eussent omis celle dont la présence était un trait si frappant. Peut-être même la hauteur extrême du caractère de Jésus ne rend-elle pas un tel attendrissement personnel vraisemblable, au moment où, uniquement préoccupé de son œuvre, il n'existait plus que pour l'humanité. »

Le Christ de Carrière est en accord avec ce jugement de Renan. A vrai dire, c'est une description en avance de son tableau. La mère est présente, mais c'est pour mettre le drame à son point culminant d'émotion, c'est pour creuser la distance entre ces deux êtres, pour affirmer l'isolement de celui-là qui meurt dans le farouche entêtement de son œuvre et la solitude de son idée. S'il eut quelques défaillances, que d'autres héros n'eurent pas, au Jardin des Olives, sur le gibet, il n'y en a plus trace maintenant. Il est résigné, hautain, ferme dans sa revendication et dans son supplice accepté. Sur

ce visage de l'homme qui va mourir, il n'y a plus que la ferme volonté et le dédain superbe. L'expression est d'une violence admirable, inoubliable.

Pour la femme qui est là, elle n'atteint pas à cette hauteur d'héroïsme ; mais que sa douleur est vraie, touchante, affreuse et belle ! C'est bien celle à qui le prophète a dit un jour : « Femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? » Son fils, l'enfant qu'elle a porté, lui a échappé dans la vie, et voici qu'il lui échappe encore dans la mort. Il s'en va, son œuvre faite, et il ignore la malheureuse femme qui est près de lui, vieillie en un jour, abîmée dans la douleur, dans la stupeur, ne comprenant pas la victime volontaire et pleurant son enfant. Elle pleure, elle pleure d'une façon continue, sans oser lever les yeux vers l'être qui meurt là, tout près d'elle, et si loin d'elle.

Le drame qui se joue entre ces deux visages, cette physionomie du supplicié, hautaine, durcie, autoritaire dans la mort, et ce que l'on aperçoit du pauvre visage convulsé, boursouflé, décomposé, presque détruit, de

la mère douloureuse, ce drame est un des plus beaux qu'ait encore représentés la peinture. Il se passe dans une onde de clarté, en avant d'un fond aéré où se lève une grande lueur dans la transparence des ombres. Tout le bas du tableau, la grande mante noire de la mère, les jambes du Christ, disparaît peu à peu dans la nuit, par une série de nuances, alors que tout s'affirme, s'éclaire, pour aboutir aux visages. On ne disputera pas, je pense, Carrière, sur sa brume transparente, car, ici, tout ce qui doit être vu est visible, le corps élégant et délicat de l'homme en pleine force d'âge, les jambes déjà mortes, le torse où frémit et lutte la vie, le visage où la pensée dernière se fixe à jamais.

La vie et la mort du Christ, déjà entrées dans l'histoire humaine, achèvent de s'y inscrire avec cette grande œuvre. Je suis de ceux qui croient que la religion de ténèbres et de mort, issue du supplice de son fondateur, a pesé lourdement sur les destinées de l'humanité, et que notre tradition occidentale, formulée en Grèce, a été, du fait du

christianisme, désastreusement interrompue. La pensée humaine, heureusement, a repris possession d'elle-même, et le Christ offre à nouveau son œuvre, qui sera dégagée des trahisons de ses adeptes. Mais j'ai cité déjà Renan, et lui emprunte encore cette conclusion :

« Le parti de l'ordre (je prends cette expression dans le sens étroit et mesquin), a toujours été le même. Pensant que le dernier mot du gouvernement est d'empêcher les émotions populaires, il croit faire acte de patriotisme en prévenant par le meurtre juridique l'effusion tumultueuse du sang. Peu soucieux de l'avenir, il ne songe pas qu'en déclarant la guerre à toute initiative, il court risque de froisser l'idée destinée à triompher un jour. La mort de Jésus fut une des mille applications de cette politique. Le mouvement qu'il dirigeait était tout spirituel; mais c'était un mouvement; dès lors, les hommes d'ordre, persuadés que l'essentiel, pour l'humanité, est de ne point s'agiter, devaient empêcher l'esprit nouveau de s'étendre. Jamais on ne vit par un plus frap-

pant exemple combien une telle conduite va contre son but. Laissé libre, Jésus se fût épuisé dans une lutte désespérée contre l'impossible. La haine inintelligente de ses ennemis décida du succès de son œuvre et mit le sceau à sa divinité... Hélas! il faudra plus de dix-huit cents ans pour que le sang qu'il va verser porte ses fruits. En son nom, durant des siècles, on infligera des tortures et la mort à des penseurs aussi nobles que lui. Aujourd'hui encore, dans des pays qui se disent chrétiens, des pénalités sont prononcées pour des délits religieux. Jésus n'est pas responsable de ces égarements. Il ne pouvait prévoir que tel peuple à l'imagination égarée le concevrait un jour comme un affreux Moloch avide de chair brûlée. Le christianisme a été intolérant, mais l'intolérance n'est pas un fait essentiellement chrétien. C'est un fait juif, en ce sens que le judaïsme dressa pour la première fois la théorie de l'absolu en religion, et posa le principe que tout novateur, même quand il apporte des miracles à l'appui de sa doctrine, doit être reçu à coup de pierres, lapidé par tout

le monde sans jugement. Certes, le monde païen eut aussi ses violences religieuses. Mais s'il avait eu cette loi-là, comment fût-il devenu chrétien ? Le Pentateuque a de la sorte été dans le monde le premier code de la terreur religieuse. Le judaïsme a donné l'exemple d'un dogme immuable, armé du glaive. Si, au lieu de poursuivre les Juifs d'une haine aveugle, le christianisme eût aboli le régime qui tua son fondateur, combien il eût été plus conséquent, combien il eût mieux mérité du genre humain ! »

§ III. — LA SCULPTURE

Après avoir examiné ces deux œuvres caractéristiques du Salon de 1897, je veux rendre hommage à la section de sculpture du Champ-de-Mars. Elle présente un ensemble remarquable, fait pour donner l'espoir. Le jardin a vraiment une animation joyeuse, un aspect de chantier en travail où va s'élaborer une œuvre d'avenir.

Dalou fait réapparaître, en bronze, le

Triomphe de Silène, où la fête antique a été exprimée en un esprit de kermesse flamande par le groupe en mouvement, les corps charnus, l'apothéose de vie souple et libre. Une ivresse à la Jordaëns emporte ce groupe, le Silène sur l'âne, la femme, le vieux faune, et tout auprès, l'observation précise du sculpteur crée d'autres œuvres, les quatre bustes expressifs d'un paysan, de Me Cresson, ancien bâtonnier de l'Ordre des avocats, de feu Armand Renaud, d'E. Courbet, receveur municipal, neveu du maître d'Ornans.

Le *Monument aux morts* de Bartholomé réapparaît aussi, sous la forme définitive de la pierre, et il prouve à nouveau sa belle simplicité, son sentiment profond.

La statue de *Canrobert*, de M. Alfred Lenoir, est destinée à la ville de Saint-Céré (Lot). Ce n'est pas pour rappeler la fusillade de Décembre, au boulevard Montmartre, et la notice précise ainsi l'intention : « Le piédestal en cours d'exécution sera en pierre du Poitou et décoré de deux soldats, un zouave et un soldat de la ligne, qui seront au milieu de couronnes et de

fleurs, afin de rappeler les mémorables journées du retour de l'armée française après les campagnes de Crimée et d'Italie. » Il faut louer M. Alfred Lenoir : il a campé d'aplomb son Canrobert, maréchal du second Empire où il reste du sergent Brindamour. Il a abordé le costume avec décision et fait œuvre qui compte.

Constantin Meunier ajoute à l'œuvre qu'il exposa l'an dernier une nouvelle scène de la bataille du travail, un bas-relief de *Mineurs* et un buste de débardeur d'Anvers, chef-d'œuvre de force sereine, d'expression instinctive et belle où l'observation directe démontre sa valeur, rejoint la simplification de l'art antique. Le bas-relief du *Vin*, de Jean Baffier, bien ordonné, est d'un sentiment simple et rustique. M. Alexandre Charpentier innove de belle façon une sculpture de muraille en briques de grès flammé de M. Émile Muller, par son beau bas-relief des *Boulangers*. M. Jean Escoula est l'auteur d'une *Douleur* d'une rare souplesse de forme voilée. Puis, ce sont les bustes frémissants de vie, empreints de sentiment, de

M. Émile Bourdelle qui garde sa grâce mélancolique, sa forme savoureuse dans ses *Têtes de femmes*, sa *Tête d'enfant*, et qui nous annonce une œuvre de caractère viril avec le modèle au quart d'un monument militaire aux cuirassiers de la garde, guerre de 1870-71.

M. Pierre Roche expose *la Source*, fontaine marbre et pierre, *le dieu Mars*, esquisse au quart, un *Mascaron*, grès et plomb, fragments d'une fontaine décorative, et ces trois objets témoignent du même goût savant. Et des bustes encore, de M. Niederhausern-Rodo (un masque de Carpeaux), de Mlle Louise Carpeaux, qui débute avec succès; de M. Devillez, de M. Michel Malherbe, de M. Marcel Jacques, de M. Vallgren...

Je veux parler de Mlle Camille Claudel avec quelque insistance. L'artiste, aux prises avec les difficultés de l'art, pesantes et cruelles aux femmes, a fait preuve d'un beau courage, et la voici arrachant la victoire, exposant un buste, taillé par elle dans le marbre, en face du modèle. Ce *Portrait*

de Mme D... est un chef-d'œuvre d'ampleur de forme, de force intérieure, de grâce puissante. La beauté de la vie éclate dans ce front volontaire, bas, carré, harmonieux comme un fronton, dans ce nez spirituel, ces formes des joues, du menton, sur cette face de beauté intelligente où tout est en accord, de la lumière des yeux au dessin de la bouche. Mlle Camille Claudel ne s'en est pas tenue à ce beau portrait, elle expose encore une fine statuette de M. Georges Hugo, et la voici qui invente une sculpture, des petites scènes où sont notés avec un bonheur extrême les mouvements de la vie, les *Causeuses*, vues l'an dernier et qui réapparaissent avec la transparence du jade, et *la Vague*, une merveille, une arabesque d'eau légère, qui s'élève, va tomber sur ces petites femmes qui dansent sur la grève, qui attendent la chute d'eau avec des frissons de joie. C'est une fine et grande artiste, celle qui voit et qui exprime ainsi, qui nous enchante de cette *Vague* et nous émeut de ce visage de femme où respire l'existence de la chair, où vit la pensée.

§ IV. — L'ARCHITECTURE

Rationnellement, je le répète, le compte rendu d'un Salon devrait toujours commencer par une étude des projets et des fragments de l'architecture. Avant d'orner la maison, il faut la bâtir. A vrai dire, la section d'Architecture est peu garnie de projets d'habitations modernes. Nous y trouverons un Hôtel particulier, de M. Julien Polti, un plan d'usine pour la Société d'éclairage et de transport de force par l'électricité, de M. Jean-Alfred Besnard, une chapelle pour les Sœurs Ursulines à Chelles (Seine-et-Marne), de M. Frantz Jourdain, un projet de mairie de petite ville, de M. Provensal, un projet de grand restaurant pour l'Exposition de 1900, de M. de Baudot.

Mais on trouvera, pour la décoration intérieure, des arrangements ingénieux, des tentatives intéressantes, des panneaux pour décor d'appartements, de MM. J.-J. Drogue, Francis Jourdain; des vitraux, de

MM. Guillemonat, Félix Gaudin ; des cheminées en grès, de MM. Benouville, Guillemonat, en collaboration avec MM. Bigot et Mattier; un paravent, une bibliothèque, de M. Charles Plumet. Il est utile d'ajouter que là, comme aux objets d'art, toutes les collaborations sont indiquées, celles du céramiste, du menuisier, etc. La campagne de M. Arthur Maillet a, fort heureusement, porté ses fruits, et l'on peut attendre beaucoup de l'émulation de tous ceux qui étaient autrefois sacrifiés, et qui ont maintenant leurs noms en pleine lumière, sur les objets et au catalogue.

Il y a donc, en ce petit espace de la section d'Architecture, et malgré le petit nombre d'œuvres, une sorte de tressaillement, un essai de renouveau. Déjà, cet automne, quelques jeunes architectes s'étaient réunis dans la galerie de Le Barc de Boutteville, avaient soumis certains de leurs travaux au public. Je ne prétends nullement qu'il y avait à être ébloui, dominé par la certitude, et que ces six élèves de l'Ecole des Beaux-

Arts annonçaient une renaissance architecturale imminente. Non, cent fois non, je ne crie pas au chef-d'œuvre, je n'affirme pas qu'une révolution a été proclamée, et je parlerais sur ce ton que ces jeunes gens, modestes et travailleurs, seraient les premiers à s'étonner. Mais je crois et je dis que cette entrée en ligne est un symptôme, que cette descente dans la rue d'élèves de l'École des Beaux-Arts peut être grosse de conséquences, que cette part prise enfin par les architectes à la bataille d'art décèle une féconde agitation d'idées. Ce n'est pas une révolution. Les révolutions ne se font pas ainsi : lorsqu'elles se produisent, elles ne font que terminer une ère de propagande et de revendication, elle achèvent l'œuvre des années, ou plutôt elles marquent une victoire, — et parfois un arrêt et une réaction. Or, notre révolution d'architecture est loin de s'achever, et c'est ici, seulement, une nuance d'évolution.

De ces six jeunes gens, trois sont présents au Salon du Champ-de-Mars : MM. Garas, Guillemonat et Provensal. J'ai dit que

M. Guillemonat exposait une cheminée d'appartement et des cartons pour vitraux; j'ajoute qu'il fait preuve de goût et de sens pratique dans le premier objet, et de forte imagination dans les cartons qui ont pour sujets : le bois, le rocher, le cap, les roches, la route. De M. Provensal, le projet de mairie est très simple, très clair. M. Garas a une idée juste du rôle futur de l'art en proposant un temple à la Musique et à Beethoven. Je regrette qu'il n'ait pas joint, à cet envoi, la *Maison de campagne au mont Pilat* exposée cet automne. Il eut là cette idée toute naturelle, voulant nous donner l'impression exacte de son projet, de nous présenter sa maison sous différents aspects de saisons et d'heures : forte et élégante, charmante et ingénieuse (de combinaison un peu voyante pour mon goût, à l'intérieur), l'habitation apparaissait au soleil levant, au soleil couchant, en hiver, pendant la nuit. Il était impossible de ne pas reconnaître un artiste très sûr, très délicat, savant à définir son œuvre, à la montrer vivante par sa forme lumineuse, et non des-

séchée en plans et en lignes qui sont surtout des documents pour les entrepreneurs.

C'est sur cette observation, déjà faite, que j'insisterai à nouveau en terminant cette notice sur l'Architecture au Salon.

Les architectes, en immense majorité, ont adopté, pour rendre compte de leurs travaux au public, un système de dessin spécial, purement linéaire, géométrique, et qui trahit inconsciemment la cause de la sécheresse, de la pauvreté de leurs conceptions réalisées. Or, si vous recherchez les croquis des anciens architectes, sans aller plus en arrière qu'à la fin du siècle dernier, vous trouverez d'eux des dessins qui ressemblent à tous les dessins d'artistes, de peintres, de sculpteurs, — des dessins qui ont pour principal objet de marquer l'ensemble de la forme par la distribution logique de la lumière et des ombres.

Je ne sais si la définition est suffisante. Je voudrais n'employer que des mots très nets, pour traduire une observation qui me paraît l'évidence même. J'insiste donc sur ceci, qu'il n'y a pas deux manières de des-

siner. Nous savons très bien que les architectes sont capables de tirer des lignes droites, de calculer des angles, d'établir des courbes, etc. Ce que nous leur demandons, c'est une création d'esprit, c'est l'ensemble de l'œuvre qu'ils évoquent, c'est leur « rêve de pierre », pour employer l'expression de Baudelaire, ce rêve solidifié, logique, vivant sa vie harmonieuse dans l'espace.

§ V. — LES OBJETS D'ART

La maison construite, il faut la garnir et l'orner, et c'est à ce soin que s'appliquent les exposants de la section des Objets d'art. Vous trouverez chez eux des objets de vitrine en abondance, et très peu d'objets usuels. Mais c'est là une des conditions fatales de l'évolution à laquelle nous assistons, et il faut accepter avec satisfaction ce commencement et cette promesse.

Cette année, au Salon du Champ-de-Mars, le grès abonde : la fontaine, les douze

vases, les assiettes de M. Alexandre Bigot; une pièce de M. Pierre Roche, un groupe de quatre femmes nues; les grès émaillés de M. Jeanneney; la vitrine de M. Lachenal; celle de M. Michel Cazin; une théière, un buste, un masque, un porte-allumettes en forme de crapaud, un vase en forme de coloquinte, de M. Fix-Masseau; la vitrine de M. Dammouse; les vases et plats flambés au grand feu, de M. Delaherche. Il y a plaisir à regarder les formes, les colorations, il y aurait plaisir à toucher, à palper ces panses rebondies, ces bords épais. Même les objets contournés, les masques grimaçants se trouvent bien de l'emploi du grès, qui les alourdit, les neutralise, les apaise.

M. Chaplet reste fidèle aux porcelaines flambées, et sa vitrine est une joie, par l'importance des pièces aux tons laiteux striés de bleu, glacés de rose, enfumés de gris.

L'étain donnera sa matière définitive à la *Dame de Paris*, de M. Jean Baffier, figurine du modelé gras, de la sûreté de proportions où excelle l'artiste berrichon. Les

gobelets en étain de M. Brateau me paraissent, par places, d'une ornementation mince et aiguë qui voudrait l'emploi d'une autre matière, mais ces ornementations sont bien choisies : houblon et orge, fleurs de pommier, olivier, vigne, gui, trèfle.

Le verre a pour titulaires MM. Emile Gallé et Karl Koepping. M. Émile Gallé expose des *Vases de baptême :* aiguière et bassin, avec ces citations, de François d'Assise : « Loué sois-tu, Seigneur, pour notre sœur l'eau, si utile, précieuse, humble et chaste, » et de Victor Hugo :

Dans cette paix sacrée où croît la fleur choisie.

Une *Étude pour la coupe offerte à M. Massenet par le Conservatoire de Nancy* s'accompagne de ce vers de M. Robert de Montesquiou :

Pour s'enivrer du goût qu'ont les maux oubliés.

Puis, quatre études de verrier : rouge d'algue, pourpre d'orchis, vert de cédrat, agate blonde, bleu de lavande et bleu fin de nuit. Le tout est présenté par ces mots

de Maeterlinck : « Et le palais est plein de reines enchantées. » Un des vases, désigné comme l'image du *Crépuscule du matin*, s'accompagne du vers de Baudelaire :

L'aurore grelottante en robe rose et verte.

Il n'est pas possible, on le voit, de façonner une cristallerie plus littéraire. Mais pourquoi l'artiste en établissant ses formes, en cherchant ses harmonies, ne songerait-il pas aux poètes ? La forme est parfois hésitante, mais les harmonies sont fréquemment délicieuses et discrètes, par les gouttes de couleur qui se dissolvent dans la brume du verre.

M. Karl Koepping expose sans commentaire ses *Verres soufflés,* et c'est seulement aux fleurs qu'il a demandé leur collaboration. Rien n'est plus exquis que certaines de ces pièces : une tige, un calice, un brin de feuille, au travers desquels se joue la lumière, et c'en est assez pour créer tout un poème de vie adorable, à croire que cette fleur de verre vient d'éclore, toute dé-

licate, toute fragile, faite pour plier sous un souffle, pour s'épanouir sous un rayon.

Les projets de reliure sont nombreux : ceux de M. Eugène Belville, de M. Victor Prouvé, de M. Pierre Roche, de M. René Wiener, de M. Marius Michel, de Mme Vallgren, de M. Alexandre Charpentier.

La seule observation portera sur la lourdeur, la surcharge de certaines reliures. C'est méconnaître le livre que l'écraser sous des tableaux en relief et des sculptures, c'est le condamner à ne jamais être lu que de le rendre difficile, impossible à manier.

Les étoffes sont représentées, tout d'abord, par M. G. de Feure, qui a ordonné le des sin d'arabesques fleuries d'un *Tapis de table* patiemment et délicatement brodé par Mme André Marty et Mlle Marie Gautier; par M. Félix Aubert qui expose une tenture, des rideaux, des dessus de chaises, un paravent, un tapis de pied, le tout faisant partie d'un ensemble de boudoir exécuté en collaboration avec MM. Alexandre Charpentier, Henry Nocq, Charles Plumet; enfin, par M. Ranson, qui expose deux ta-

pisseries d'une facture large et originale.

Je vois encore : de M. Ernest Carrière, trois modèles de cruche, plat à poisson, cruchon, de formes très pures, d'ornementation discrète ne détruisant pas le galbe des objets : de M. Dalpayrat, une vitrine de vases, cruches, pots, aux sourdes et riches colorations ; de M. Fix-Masseau, une vitrine d'objets bizarres et masques curieux, d'un art inquiet, des masques, un chandelier, (*le Mauvais hôte de la nuit*), un encrier (orchidée), une figure (*le Flambeau du mal*), une figurine de bois (*l'Étrange Passant*) ; de M. Victor Prouvé, une poignée de grand'-porte en bronze, une entrée de serrure, une ceinture de cuir ciselé et mosaïque, un diadème argent et or ; de M. Raffaëlli, une cire, *Jeune Femme à sa toilette*, qui sera exécutée en orfèvrerie ; de M. Pierre Roche, une *Girouette*, qui sera exécutée en aluminium ; de M. Tesmar, des émaux cloisonnés d'or ; de M. Tiffany, des verreries ; de feu Guérard, des canards en bois brûlé ; de M. Alexandre Charpentier, une crémone, quatre bouchons de flacon, des plaquettes

(bronze), des papiers gaufrés, une sonnette argent, or, rubis, des boutons de porte, un portefeuille, un buvard, des lithographies en couleurs et gaufrées; de M. Andhré des Gachons, des jeux de cartes; de MM. Grandhomme, Garnier et Brateau, un coffret en ivoire, or repoussé et émail, bien compliqué d'intentions et chargé d'exécution, d'un luxe un peu agaçant; de M. Henry Nocq, une vitrine contenant un charmant miroir à main, un Narcisse en argent orné d'émaux, de perles et pierres, mais avec discrétion, un bracelet de fleurs, des salières, algues et coquilles, une coupe argent et bronze d'une très jolie forme empruntée au champignon, des boucles, broche, épingle, d'un goût précieux et fin.

Un artiste instinctif, opiniâtre, animé de la passion de l'art, triomphe à la section des objets d'art comme il aurait triomphé à la section de sculpture : Rupert Carabin. C'est un sculpteur, en effet, dans tout ce qu'il entreprend : cette bague, ces pots, ce cadre de miroir, cette femme superbement taillée dans le bois qui supporte

un coffre à bibelots, comme ces *Six Petites Danseuses en bronze*, râblées, agiles, charmantes Loïe Fuller aux ailes de chauves-souris, d'une grâce souple, robuste, qui me ravissent. Il y a le rythme dans chacune de leurs poses, il y a l'esprit, non seulement dans leurs petites têtes éveillées, dans leurs yeux d'oiseaux, leurs fins museaux de souris, leurs visages enfantins où rit la gaîté, mais dans chacun de leurs mouvements, dans leurs bras qui s'élèvent, leurs jambes qui se replient, s'étendent, leurs pieds qui soulèvent le bord de leurs jupes. Carabin prouve à son tour la richesse de la vie, l'inattendu, la profusion infinie des formes. Il n'a qu'à regarder et qu'à prendre, et il va nous donner, de son goût sûr, de sa maîtrise de métier et d'art, tout un petit monde moderne qui sera l'équivalent de l'antique Tanagra.

§ VI. — LA PEINTURE

Les grandes toiles nous ont offert l'heu-

reuse surprise d'une œuvre de M. Gervex : *la Distribution des récompenses, au Palais de l'Industrie, en* 1889, aérée, abondante en heureux détails de peinture. Que l'artiste, autrefois bien doué, se retrouve après trop de productions superficielles, et ce sera un plaisir pour tous. Par contre, M. James Tissot ne se montre pas à la hauteur de la réputation que lui valut sa série, un peu vantée, d'aquarelles de la Vie du Christ. Sa *Réception à Jérusalem du legat apostolique du Saint-Siège, le cardinal Langénieux, par le patriarche Piavi*, est le plus fâcheux exemple de la conception à l'inverse de l'art qui fait au peintre reproduire chaque objet sans se soucier du rôle qu'il joue dans l'ensemble. Il est inutile d'insister, je crois, de démontrer que tous ces fragments sans lumière, sans atmosphère, n'ont jamais pu composer une foule. Le défaut est moindre, mais aussi existant, chez M. Richon-Brunet : *A la Plaza des taureaux de Séville ;* il reparaît, aussi vif, chez M. G. Bertrand, qui expose des dessus de portes, médiocre suite décorative aux trois plafonds de la *Terre*, desti-

née à compléter la décoration de la grande salle à manger de l'Hôtel-de-Ville. M. André Bouvet ne remplit pas non plus exactement, il s'en faut, le programme d'art de sa commande pour la Ville : je déplore particulièrement que les métiers, l'ébénisterie, la ciselure, la sculpture, la tapisserie, soient représentés à l'école Boulle par les conventionnelles images de M. André Bouvet, et cela dans son intérêt, comme dans celui de tous : il est excessif de vouloir donner l'amour du travail avec ces glaciales images.

Autres œuvres de peinture décorative :

La Vigne, très pur et très bel effort vers la simplicité, de M. Valère Bernard.

La Vie, frise décorative pour la cage de l'escalier d'honneur de la mairie d'Issy-les-Moulineaux, peinture de M. Victor Prouvé, sans grand caractère, mais discrète, et d'une liaison assez souple.

Douce journée, peinture décorative de M. Henry Lerolle, paysage fade, personnages minces, une impression, non de douce journée, mais de vie suspendue.

Je passe à M. Gaston La Touche, à son

Panneau décoratif pour la mairie de Saint-Cloud : toujours la même abondance sans règle, la même facilité dangereuse, et toujours aussi dans ce panneau comme dans les autres toiles, des trouvailles charmantes de couleurs enflammées et de dessin délié.

Dans la même salle, M. Maurice Denis expose les *Portrait de M. et Mme M. D...*, le *Portrait de Mlle Y. en trois aspects* et des *Figures dans un paysage de printemps.* Le même goût, des finesses qui ravissent, des indications qui font espérer, et aussi la même absence de formes, la même hésitation, les mêmes plaques de couleur sans modelé.

M. Frank Brangwyn prouve à nouveau sa dextérité, la sûreté de son dessin, issu de Daniel Vierge, son goût à disposer les taches de couleurs étouffées, sourdes, laineuses. Son tableau des *Moqueurs*, scène d'Orient, équivaut à une composition de tapis, et d'ailleurs, dans une salle voisine, l'artiste expose *le Roi au chantier*, belle maquette pour un tapissier où il certifie lui-même son aptitude.

Le Portrait nous offre de beaux travaux d'artistes attentifs à scruter la physionomie humaine, à faire vivre les êtres dans leur milieu d'habitude. J'aime beaucoup la réunion de personnages d'une même famille telle que l'a réalisée M. Jacques Blanche : il y a unité de peinture, lien entre les êtres, et l'auteur parvient à une expression directe, personnelle, qu'il approchait de plus en plus. Il y a un visible détachement de la manière anglaise, qui n'a pas été inutile, d'ailleurs, à M. Jacques Blanche, qui lui a donné une souplesse et une transparence qu'il garde dans l'étude directe. C'est un bel exemple de vouloir et d'intelligence. Combien d'autres, bien doués, et qui s'amusent aux combinaisons, aux bizarreries, devraient simplement se remettre, comme M. Jacques Blanche, en face de la nature. C'est une doctrine qui a été quelque temps méprisée, que beaucoup ont quittée pour courir des aventures où ils se sont effondrés. Cette doctrine, assez vaste pour tout contenir, n'a pas cessé, toutefois, d'avoir des adeptes qui lui ont fait honneur, qui ont suffi au

maintien de la vérité, et l'on peut espérer qu'elle reprendra faveur, de plus en plus.

M. Lucien Simon, comme M. Blanche, est de ceux qui croient à la force de l'observation et à l'effort du labeur continu. Ses *Portraits* montrent l'accord des êtres avec le fond, et de beaux fragments, presque tous les visages, toute la femme en noir assise à gauche. Toutefois, que l'artiste se laisse mettre en garde contre une incertitude qui se trahit par des différences entre ses autres toiles, toutes intéressantes, d'ailleurs, à des titres divers, et contre une fausse violence de touches, de balafres, qui lui fait ajouter des coups de pinceau sur les étoffes et crée un conflit entre ces exercices inutiles et la paix des visages.

A M. Aman-Jean, dont j'aime infiniment l'esprit délicat, je ne vanterai pas trop les parties de ses peintures que j'aime : tel visage expressif, telle nuance. J'admets fort bien son triptyque, sa conception qui lui fait accompagner un portrait de figures imaginaires. Mais ce que je veux surtout demander à M. Aman-Jean, comme je le demande

à M. Maurice Denis, c'est d'aimer la nature, le vrai, de poursuivre la perfection de la forme, de vouloir toute la force du modelé. Cette science complète mettra en valeur davantage les qualités charmantes de l'artiste, fera valoir son goût et son charme.

Je me permettrais la même observation à d'autres encore, si je ne les croyais voués à l'impénitence finale. Je suis heureux de rencontrer, parmi les belles dames de M. La Gandara, l'effigie d'un dessin serré, d'un net caractère, de notre confrère Edouard Conte. Enfin, je me suis réjoui de portraits de M. René Ménard, le portrait de la mère du peintre, surtout; des fines effigies de Mme D., de M. L. D., par M. Besnard; des cinq portraits, d'un dessin serré, d'une forme juste, de M. Albert Bussy; du portrait de la *Petite Fille au chat*, de Mlle Louise Breslau, où la figure est accompagnée d'une délicieuse nature morte, cerises, broc d'eau. Et voici encore *la Leçon*, *le Solfège*, d'Emile Boulard, — un délicieux arrangement de forme et de couleur de M. Léopold Stevens, portrait d'une petite fille, — un portrait de femme

de M. James Guthrie, — les portraits de Georges Hugo, de Maurice Guillemot, par M. Georges Jeanniot, — le portrait de Mlle Andrée J., par N. Karbowski, — un petit portrait rose, de M. Henry Marguerė, — le portrait de Mme R., de Douglas Robinson, — le *Portrait de M. Rochefort*, par Roll, — le portrait de M. Moreno, directeur du « Chœur ouvrier », de M. Rusinol, — la curieuse silhouette de lui-même, dressée par M. Hawkins, — et la naïve *Amitié*, de M. Jef Leempoels.

M. Alexander fait des portraits de robes : *la Robe jaune*, *la Robe noire*. M. Jean Boldini fait grimacer les silhouettes et grincer les étoffes dans ses portraits de Mme V. P., de M. de Montesquiou. M. Carolus Duran empâte arbitrairement *Mme G. F. et ses enfants; M. D.*; *M. P. C. D.* Les portraits de M. Dagnan-Bouveret sont au moins plus discrets.

Des scènes de la vie actuelle dans des paysages, dans des intérieurs, recommandent aussi les noms de MM. Charles Cottet, Fernand Piet, Dinet, Brandon, Evenepoel, Ibels; Lai-

gneau, Lomont, et je dois faire mention particulière de ce débutant au Champ-de-Mars, M. Eugène-François Martel, avec son *Hymne russe au village*, où se manifeste la malice d'un observateur et le dessin d'un artiste.

La nature morte n'apparaît pas fréquemment au Champ-de-Mars, et je le regrette, car je suis de ceux qui se réjouissent des arrangements, des formes, des colorations que comporte le genre. Je vois à citer le bon coin de table de Mme Ayrton, et les très jolies fleurs de M. Henri Dumont qui nous conduisent au paysage. Là encore, comme dans le portrait, je crois que la combinaison aura fait son temps d'ici peu. On a abusé des paysages dits symthétiques, faits de chic à l'atelier avec trois lignes et quatre couleurs, sous le prétexte qu'il était d'un étroit réalisme de peindre d'après nature. On n'a pas craint d'invoquer le grand exemple de Corot, comme si chaque tableau de Corot ne représentait pas des quantités énormes d'études d'après nature, et comme si, surtout, les études directes de Corot n'étaient

pas d'une qualité extraordinaire, autrement frissonnantes de vie, même, que ses plus beaux tableaux composés. Et ses figures, si belles, uniques, comment Corot les peignait-il ? Faut-il encore changer cela, et peindre des portraits avec le simple souvenir du modèle? Car je ne vois vraiment pas pourquoi la règle appliquée au paysage ne serait pas appliquée au portrait.

Quoi qu'il en soit, voici Cazin, qui, à n'en pas douter, compose chez lui ses tableaux, comme Corot, mais qui appuie son travail définitif sur son travail préparatoire, incessant, d'après nature, toujours peignant, dessinant. Je n'ai pas à dissimuler, aujourd'hui plus qu'hier, à ce grand artiste, que s'il a obtenu de sûres compositions, des tableaux tranquilles, sagement équilibrés, il a perdu, sans doute, d'admirables impressions directes, le charme introuvable autrement, que l'atmosphère dépose sur la toile, au moment de l'ivresse où l'artiste croit posséder l'univers qui l'entoure, au moment de la poésie toute puissante. Puis les qualités qui me plaisent et m'enchantent dans *la Clo-*

che, *le Temps d'orage*, *les Sables d'Arbonne*, *le Matin*, *Marais dans le Nord*, *les Errants*, *Village d'Artois*, ces qualités sont des qualités de nature ; elles prouvent, par leur persistance, la force de mémoire, la faculté de reconstituer, mais que d'autres fassent ce travail sur place, j'avoue n'y pas trouver d'inconvénients.

Je ne sais pas non plus quel reproche on pourrait faire au caractère de vive impression conservé par Raffaëlli à ses toiles, qui sont, cette fois, de petits portraits d'églises de Paris : *Notre-Dame de Paris*, souveraine, massive ; *Saint-Germain-des-Pres*, barbare et villageoise ; *Saint-Etienne-du-Mont*, grise et distinguée ; la *Trinité*, coquette et vicieuse. Chacune a sa physionomie, son caractère, aide à donner un aspect de ville séparée à l'une des régions de Paris. En quelques traits, en quelques touches, Raffaëlli dégage le caractère du monument, du quartier, écrit sur sa toile un chapitre d'histoire. Il ajoute à ces physionomies de monuments des physionomies d'êtres, où se complait sa pénétration de la

comédie sociale : *le Vieux bonhomme et son chien*, *le Vieux chiffonnier*, *Philosophe et poète*, *le Marchand de mouron* et *la Parisienne aux Champs-Élysées*.

Parmi les paysagistes, M. André Dauchez fait preuve d'un beau sentiment de nature par ces toiles : la grève grise de l'île Tudy, le bateau qui passe à toutes voiles, d'un mouvement lent, devant les phares dont le feu brille au crépuscule, les barques à un tournant de l'Odet... Mais je ne puis tout décrire, et il me faut énumérer : la mer de M. Ary Renan, les villages et les plaines de Champagne de M. Barau, les marines de M. Boudin, les canaux, les silhouettes de villes de M. Lebourg, les maisons de M. Lagarde, les inondations de M. Georges Hugo, les travaux des champs de M. Lhermitte, le hameau de M. Ranft, les rivières de M. Thaulow, les canaux, les rues de Gand, de M. Willaert, de M. Tremerie, les champs, les jardins, les fines études de temps gris de M. Victor Binet, les fortes impressions de M. Gustave Albert, l'automne de M. Boulard, la nuit de M. Paul

Meslé, les marais de M. Damoye, le jardin (et le charmant *Interieur*) de M. Paul Froment, les toiles harmonieuses de MM. Georges et Lucien Griveau.

Et je m'àrrête, en terminant cette trop rapide promenade, devant les tableaux de Versailles par M. Helleu : il en est trois, parmi lesquels un de tout premier ordre, le sombre bassin qui emplit la toile, les irrégulières guirlandes de feuilles mortes sur l'eau immobile, le groupe d'amours moussus, fanés, et toute cette grâce ancienne au parfum d'automne qui se dissout, agonise dans la solitude.

Dans la section du pastel, une fine et probe artiste affirme son grand talent : Mlle Louise Breslau, avec un portrait de délicat modelé, d'harmonieuses colorations, celui de Mme Th. S... avec la *Petite fille au chat*, et des fleurs, dahlias jaunes, pieds-d'alouette, anémones.

Visitez encore la section de gravure un matin, délectez-vous de ces arts admirables de l'eau-forte, de la lithographie, à une heure où la salle sera quasi déserte. C'est une

joie pour les yeux et pour l'esprit, un peu fatigués de tant de peintures vues le même jour. Vous admirerez et vous aimerez les actrices charmantes de M. Aman-Jean; *Montmartre*, de M. Béjot; les scènes modernes de Jeanniot; l'eau-forte d'après Rembrandt et le portrait original de M. Michel Cazin; la *Femme au chat*, de M. Desboutin; les gravures de M. Kœpping; les lithographies de MM. Lunois, Rivière; les divers essais de M. Pierre Roche, le *Rodin*, magistral, lointain et fort, le *Verlaine*, mélancolique et fin, d'Eugène Carrière.

§ VII. — PUVIS DE CHAVANNES

Le carton pour la décoration de la Sorbonne exposé par Puvis de Chavannes est un nouvel épisode de la vie légendaire de Geneviève. Il est divisé par l'architecture en trois compartiments. Le moment choisi est celui de l'arrivée de Geneviève, revenant, selon sa promesse, ravitailler Paris assiégé par Clovis, fils de Childéric. La ville, en-

serrée tout entière dans la Cité, défendue par de hautes fortifications et par le large fossé de la Seine, ne subit pas l'attaque violente. L'assaillant préféra le moyen plus lent et plus sûr de la famine. Il y a vingt-six ans, Paris, élargi, monstrueux, emplissant l'horizon, a connu la même aventure, mais non le même dénouement. L'héroïne du ve siècle sut forcer la ligne des barques ennemies, et cela par deux fois, à la sortie et à la rentrée. Et la voici, dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, qui revient, escortée de ses onze bateaux.

Si l'on prend la composition de gauche à droite, on assiste au défilé de la foule qui sort de la porte fortifiée de la ville, en une longue procession affamée et impatiente, les femmes, les enfants, les vieillards, des figures hâves, fiévreuses, ardentes, résignées, espérantes, car tous ces sentiments sont marqués avec une simplicité admirable. Puvis de Chavannes, qui fit, pendant le siège de 1870, les deux compositions que l'on sait, popularisées par la lithographie, a vu des défilés semblables, vers les remparts, au long

des rues sombres, à la porte des boutiques où se distribuaient le charbon, la viande et le paindu siège. Il a reconnu les mêmes foules, les mêmes sentiments, il a gardé en lui les images de passion concentrée, de force grave, d'espoir invincible, qui animèrent, pendant ces beaux et tristes jours, la plèbe de Paris, et il les a fixées en évoquant ces êtres qui vivaient il y a quatorze siècles dans l'îlot de la Cité.

Au centre, Geneviève, debout dans la barque, est une vieille femme droite, fine, paisible, rassurante. Parmi ces malheureux, elle est un symbole de prévoyance, de calme, de raison. Les mariniers se hâtent, les soldats maintiennent les avides, pendant que l'attitude et le geste de statue de Geneviève dominent les activités et les instincts, annoncent le salut et la paix. Derrière elle, en effet, voici les barques, voiles déployées, et déjà les premiers travaux pour débarquer les vivres. C'est le troisième compartiment, les hommes pliant sous le faix, les pains qui roulent à terre, et plus loin, les troupeaux qui s'en vont sur la grève, se dirigent tran-

quillement vers l'abattoir. Tout un beau paysage se déploie, la courbe de la Seine, le ciel profond.

Nous reverrons l'œuvre l'an prochain, avec la parure d'une couleur harmonieuse, l'illumination d'une lumière définitive. Aujourd'hui, il importait seulement de saluer la grande page ajoutée à tant d'autres, et qui vient prouver, une fois de plus, la simplicité savante, la force profonde de l'expression, le haut sens historique et humain de Puvis de Chavannes.

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

Abbema (Louise), 23.
Adler (Jules), 328.
Agard, 19.
Albert (Gustave), 192, 391.
Alexander, 386.
Allan (Robert W.), 335.
Aman (Jean), 187, 384, 392.
André (Albert), 19.
Anquetin, 14.
Appian, 268.
Aubé, 174.
Audran (Gérard), 72.
Auban, 66.
Aubert (Félix), 376.
Aumale (duc d'), 313 à 315.
Ayrton (Mme), 387.

B

Baffier (Jean), 198, 199, 200, 205, 364, 373.
Bal (J.-B.), 332.
Balzac, 201, 287, 349.
Barau (Emile), 191, 390.
Barrias, 339.
Bartholdi, 339.
Bartholomé, 174, 363.
Baschet (Marcel), 332.
Bastien-Lepage, 189.
Baude (Charles), 343,
Baudelaire, 224, 316, 375.
Baudot (de), 367.
Beethoven, 370.
Beix, 77.
Béjot, 392.
Bellan, 294, 332.
Bellery-Desfontaines, 254.
Belville, 376.
Benouville, 368.
Béraud (Jean), 191.
Bérenger, 111 à 113.
Bernard (Valère), 381.
Berteaux (Mme Léon), 341.
Bertrand (G.), 380.
Bertrand (Joseph), 315.
Besnard (Albert), 186, 187 385.
Besnard (Jean-Alfred), 367

Besson, 328.
Bigaux, 342.
Bigot, 85, 220, 368, 373.
Binet (Adolphe), 191.
Binet (Victor), 192, 390.
Blanche (Jacques), 188, 189, 383.
Blanchon (H.), 235.
Bloch (Armand), 338.
Boldini, 191, 386.
Bonis, 235.
Bonnat, 226, 252, 256, 315. 316.
Bossuet. 236.
Botticelli, 343.
Boudin, 390.
Bouchard, 336.
Bouché, 334.
Boucher (Alfred), 297, 341.
Bouchor (J.-F.), 336.
Bouguereau, 60, 226, 255, 312, 313, 326.
Boulard (E.), 192, 385, 391.
Bourdelle (Emile), 203, 365.
Bourrichet, 207, 209.
Bouvenne (Aglaüs), 345.
Bouvet (André), 381.
Bracquemond, 345.
Brandon, 387.
Brangwyn, 382.
Braquaval, 336.
Brateau, 374, 378.
Braut, 254, 332.
Breauté, 332.
Breslau (Louise), 385, 391.
Breton (Jules), 269.
Buffon, 224, 236.
Bunny, 327, 342.
Burdy, 293.
Burne-Jones, 189.
Burney, 343.
Bussy (Albert), 385.

C

Cabanel, 134.
Cadiou, 332.
Cagniart, 270.
Caillebotte, 138, 307, 310, 348.
Canrobert, 363, 364.
Captier, 297, 338.
Carabin, 198, 220, 378, 379.
Carle, 66.
Carnot (Lazare), 236.
Carnot (Sadi), 236.
Carpeaux, 365.
Carpeaux (Louise), 365.
Carrière (Ernest), 220, 377.
Carrière (Eugène), 32 à 45, 119, 138, 139, 194, 203, 355 à 362, 392.
Carvalho (Mme), 340.
Castel (Mlle), 249.
Cazin (J.-C.), 176 à 179, 220, 388.
Cazin (Michel), 373, 392.
Cesbron, 293.
Cézanne, 138, 308, 319.
Champeil, 65, 66.
Chaplet, 373.
Chardin, 292.
Charles le Téméraire, 236.
Charpentier (Alexandre), 205, 220, 364, 376, 377.
Chauchard, 313, 314.
Chauchefoin (Mlle), 249.
Chaudet, 19.
Chausson, 42.
Chauvel (Th.), 344.

Chetwood-Aiken, 328.
Chevré, 338.
Chudant, 192.
Claudel (Camille), 200, 365, 368.
Clemenceau (Georges), 240.
Clément (Pierre), 53.
Colbert, 51 à 54.
Constable, 344.
Constant (Benjamin), 254, 313 à 315.
Conte (Edouard), 385.
Coppier (Charles), 344.
Coquelin cadet, 201.
Coraboeuf, 77.
Corbet, 334.
Cordonnier, 297.
Corot, 136, 137, 344, 387, 388.
Coster (Ch. de), 202.
Cottet (Charles), 185, 193, 386.
Coudray, 48.
Courbet (E.), 363.
Crebassa, 329.
Crebillon, 236.
Cresson, 363.
Cross, 14.

D

Dagnan-Bouveret, 155 à 166, 386.
Dalou, 362.
Dalpayrat, 377.
Dammouse, 220, 373.
Damoye, 391.
Dampt, 174, 198, 220.
Dauchez (André), 390.
Daudet (Alphonse), 41, 194.
Daumier, 136, 137.
Dautrey, 344.
Debienne, 297.
Debillement-Chardon(Mme) 249.
Debrie, 341.
Degas, 138, 139, 287, 308, 313.
Delacroix (Eugène), 15, 25, 134, 137, 240, 287.
Delaherche, 373.
Delance, 172.
Delaroche (Paul), 134, 287.
Delaroche (Mlle), 250.
Delteil (Loys), 345.
Demont, 334.
Denis (Maurice), 193, 382, 385.
Desbois (Jules), 198, 203 à 211.
Desboutin, 392.
Desbrosses (Léopold), 345.
Deschenaud, 50.
Deschamps (Léon), 342.
Desgoffe (Blaise), 291, 292.
Desjardins (Paul), 111, 114, 115, 116, 119.
Desruelles, 338.
Desvallières, 22.
Detaille, 317.
Devillez, 365.
Dewambez, 49, 50.
Dézarrois, 48.
Diaz, 263.
Didier, 341.
Dierickx, 269.
Dinet, 186, 386.
Dolent (Jean), 41.
Douglas-Robinson, 386.
Drevet (Pierre), 72.
Drogue (J.-J.), 367.
Dubois (Paul), 257, 317.

Dubufe (G.), 173, 174.
Dufour, 77.
Dufrenoy, 19.
Dugourd, 343.
Dumas fils, 191.
Dumont (Henri), 19, 387.
Dupont, 77.
Duran (Carolus), 189, 252, 386.
Durand-Ruel, 1, 98, 133.
Duvent, 332.
Dyck (Van), 291.

E

Edelinck, 72.
Enderlin, 341.
Errard (Charles), 51, 52, 55.
Eschyle, 145, 150, 152, 154, 160.
Escoula, 174, 364.
Espagnat (Georges d'), 15.
Estienne (Henri d'), 332.
Evenepoel, 192, 387.

F

Fagel, 174.
Falguière, 294, 340.
Falize, 305.
Fantin-Latour, 229 à 233, 319 à 321.
Feure (de), 376.
Fix-Masseau, 373, 377.
Focillon, 344.
Fonce, 344.
Forberg, 345.
Français, 268, 336.
François d'Assise, 374.
Fremiet, 296, 340.
Friant, 189.
Froment, 391.

G

Gabriel, 192.
Gaillard, 77.
Gallé, 374.
Garas, 369, 370.
Gardet, 297.
Garnier, 378.
Gaschons (Andhré des), 378.
Gasq, 297.
Gaudin, 368.
Gautier (Mlle Marie), 376.
Gausson (Léo), 10.
Gentz, 343.
Géricault, 15.
Gérôme, 226, 238, 240, 241, 310 à 312, 342.
Gervais (Paul), 321.
Gervex, 172, 380.
Giran-Max, 192.
Gœthe, 130.
Goncourt (Edmond de), 194, 345.
Gosselin (Albert), 267, 268, 336.
Grandhomme, 378.
Greenaway (Kate), 281.
Griveau (Georges), 192, 391.
Griveau (Lucien), 192, 391.
Gruyer-Brielman (Mme), 249.
Guérard, 377.
Gueyton, 342.
Guiart (Guillaume), 239.
Guillemot (Maurice), 386.
Guillemonat, 368, 369, 370.

Guillet de Saint-Georges, 51.
Guilloux (Charles), 1, 9.
Guthrie (James), 386.

H

Hals (Frans), 344.
Harpignies, 268, 336.
Hawkins, 386.
Hébert, 257.
Hefner (Karl), 344.
Héglon (Mme), 255.
Helleu, 391.
Henner, 226, 252, 257, 258. 331.
Herkomer, 289.
Hexamer, 337.
Holbein, 253.
Homère, 130, 145, 150, 152, 154, 159.
Hottot, 341.
Houdin (André d'), 338.
Houssin, 297, 341.
Huard (Charles), 1, 11.
Huet (Paul), 344.
Huet (René-Paul), 344.
Hugo (Victor), 99, 287, 349 à 354, 374.
Hugo (Georges), 366, 386, 390.
Hugues (Jean), 338.
Humbert (Ferdinand), 255, 333.

I

Ibels, 387.
Icard (Honoré), 338.
Icard (Mme Ducrot), 338.
Ingres, 287.
Injalbert, 200.
Israëls (Josef), 190.
Itasse (Mlle Jeanne), 341.

J

Jacque (Frédéric), 344.
Jacques (Marcel), 365.
Jeanneney, 373.
Jeanniot, 386, 392.
Jean-sans-Peur, 236.
Jésus-Christ, 163, 279, 281.
Jordaens, 363.
Jossot, 15, 16.
Joubert, 270.
Jourdain (Francis), 367.
Jourdain (Frantz), 367.

K

Karbowski, 386.
Kœpping, 220, 374, 375, 392.

L

Lachenal, 373.
Lacordaire, 236.
La Gandara, 187, 385.
Lagarde (Pierre), 22, 390.
Laguillermie, 344.
Laigneau, 387.
Lalique, 342.
Lamartine, 236, 279.
Lambeaux (Jef), 202.
Lamotte (A.), 343.
La Touche (Gaston), 173, 174, 381.
Laumonnerie, 342.
Laurens (J.-P.) 241, 318.
Laurent, 66.

Lauzet, 115.
Lavalley, 48.
Leader (W.), 344.
Léandre, 343.
Le Barc de Boutteville, 1, 368.
Lebasque, 19.
Lebourg, 192, 390.
Le Brun, 51.
Lecoy de la Marche, 51, 53.
Lecomte (Paul), 269.
Leconte de Lisle, 339.
Lecouteux, 344.
Leempoels (Jef), 190, 386.
Lefebvre (Jules), 226, 252. 255, 256, 316.
Lefort (Henri), 343, 344.
Le Liepvre (Maurice) 335.
Lemarquier, 66.
Lenoir (Alfred), 363, 364.
Lerolle, 381.
Leroux, 50.
Léon (E.), 343.
Lévy (Henry), 236, 237.
Lhermitte, 22, 390.
Liebermann, 190.
Lisbeth (Mlle), 19.
Lobre, 192.
Loeb, 332.
Lomont, 294, 387.
Lorimer, 290.
Louis XIV, 57,
Louis-Philippe, 315.
Luce (Maximilien), 14, 15.
Ludwig (Mlle), 201.
Lunois, 392.

M

Mæterlinck (Maurice), 290, 375.
Madeline (Paul), 336.
Magron, 65, 66.
Maillet (Arthur), 368.
Malherbe (Michel), 365.
Mallet (Pierre), 345.
Manet (Edouard), 59, 133, 134, 138, 139, 140, 287, 308, 315, 329.
Manet (Mlle), 19.
Mannfeld, 345.
Marché, 336.
Marec (Victor), 254.
Margueré (Henri), 386.
Marquet de Vasselot, 201.
Martel (François), 293, 387.
Martin (Henri), 234, 235, 322 à 327.
Martin (Henri), 239.
Marty (Mme André), 376.
Massenet, 374.
Massier (Clément), 342.
Matisse, 322.
Matsys (Quentin), 339.
Maufra, 1, 10.
Mayeur, 77.
Maupassant (Guy de), 339, 340.
Meissonier, 134.
Melin, 338.
Ménard (René), 22, 185, 186, 385.
Mercié (Antonin), 295, 340.
Merson (Luc-Olivier), 305.
Mérode (Cléo de), 294.
Meslé (Paul), 391.
Meunier (Constantin), 200, 354.
Michel-Ange, 16, 25, 53, 56.
Michel (Marius), 376.

Millet (J.-F.), 134, 136, 137, 218, 262 à 265, 344.
Mirbeau (Octave), 204, 240.
Molière, 200.
Monet (Claude), 138, 139, 240, 287, 308, 311.
Maugé, 236.
Montenard, 174.
Montesquiou (Robert de), 374, 386.
Morizot (Berthe), 308 à 317.
Morren, 220.
Mounet-Sully, 65.
Mouthon, 334.
Muenier, 189.
Müller (Emile), 364.

N

Nanteuil, 72.
Navellier, 341.
Napoléon Ier, 177.
Niederausern-Rodo, 365.
Nocq (Henri), 376, 378.

O

Octobre, 47.
Orchardson, 288, 289.
Osbert (Alphonse), 8.

P

Pasteur, 317.
Patricot, 343.
Paviot, 319.
Péladan (Joséphin), 9.
Pelez, 227, 274, 278 à 281.
Pénat, 77.
Pendariès, 338, 341.
Pennequin, 77.
Pesne (Jean), 72.
Petit (Georges), 20, 23.
Petitjean, 14.
Peysse, 342.
Philippe-le-Bon, 236.
Picard (Louis), 189.
Piet, 192, 386.
Pigeard, 334.
Pille (Henri), 84, 241.
Piron, 236.
Pirot, 342.
Pissarro (Camille), 138, 308, 316.
Platon, 103.
Plumet (Charles), 368, 376.
Poinat, 19.
Point (Armand), 8, 172.
Pointelin, 268.
Polti, 367.
Pontremoli, 46, 343.
Proust (Antonin), 329.
Prouvé (Victor), 376, 377, 381.
Provensal, 367, 369, 370.
Prudhon, 236.
Puech (Denys), 339.
Puvis de Chavannes, 9, 33, 98 à 109, 110, 114, 115, 119, 145 à 168, 171, 174, 195, 322, 392 à 395.

Q

Quidor, 77.
Quost, 269, 335.

R

Raffaëlli, 139, 179 à 182, 269, 377, 389.

Ranft, 390.
Ranson, 376.
Raphaël, 25, 53, 56, 58, 327.
Reynaud, 66.
Reason, 344.
Rembrandt, 25, 36, 120 à 132, 253, 343, 392.
Renan (Ary), 390.
Renan (Ernest), 355, 356, 357, 360.
Renaud (Armand), 363.
Renoir, 138, 308, 318.
Renouard (Paul), 193.
Riché (Louis), 341.
Richon-Brunet, 380.
Rimoneau, 19.
Rispal, 66.
Rivière (Henri), 392.
Rivière (Théodore), 341.
Robert-Fleury (Tony), 333.
Roche (Pierre), 174, 202, 365, 373, 376, 377, 392.
Rochefort (Henri), 386.
Rochegrosse, 226, 274, 276 à 278, 279.
Rodin, 33, 139, 168 à 170, 171, 194, 196, 201, 208, 209, 223, 349 à 354, 392.
Roll, 22, 191, 386.
Romme, 55, 57, 58.
Rosa (Carl), 1, 11.
Rosset-Grangé, 174.
Rosso (Giacomo), 254.
Rouault, 328.
Rousseau (Henri), 20.
Roux, 48.
Rubens, 25, 36, 130, 344.
Rude, 236.
Rusinol, 192, 386.

S

Sabaté, 254, 328.
Saisy (Hervé de), 309, 311, 315, 319, 348.
Samuel (Charles), 202.
Sarluis (Léonard), 8.
Scherrer, 322.
Schlatter (Mme), 250.
Séailles (Gabriel), 41.
Ségoffin, 66.
Séon (Alexandre), 8.
Seurat, 13.
Shakespeare, 130.
Sicard, 47.
Signac (Paul), 14.
Signorelli (Luca), 16.
Silvestre (Armand), 341.
Simon (Lucien), 183 à 185, 384.
Simonet, 334.
Sisley (Alfred), 191, 308, 316.
Sorolla y Batisda, 322.
Soulès, 338.
Stevens (Léopold), 186, 385.
Suchetet, 297.
Suraud, 238, 322.
Sulpis, 343.

T

Tanzi, 335.
Tardieu, 254, 332.
Tattegrain, 238, 239.
Tesmar, 377.
Thaulow, 192, 390.
Thivier, 238.
Tiffany, 220, 377.
Tissot (James), 164, 380.

Titien, 48.
Trémeurie, 390.
Tschudi (Von), 139.

U

Umbdenstock, 84, 85.

V

Vallgren, 202, 365.
Vallgren (Mme), 376.
Vauban, 236.
Véber (Jean), 274 à 276, 279.
Velasquez, 25, 36, 69, 253, 343.
Verlaine, 392.
Verlet, 339.
Vermare, 65, 66.
Vernet (Horace), 287.
Vierge (Daniel), 382.
Villiers de l'Isle-Adam, 345.
Vinci (Léonard de), 25, 36, 53.
Virgile, 101, 145, 150, 152, 154, 161.
Vriendt (Albrecht de), 241.

W

Wagner (Richard), 35.
Wagner, 192.
Walcott, 332.
Waltner, 174.
Weyded (Vandes), 334.
Whistler, 138, 287.
Wiéner, 376.
Willaert, 192, 390.
Willette, 343.
Withers, 335.

Y

Yperman, 343.

Z

Zilcken, 120, 121, 122.
Zola (Emile), 298.
Zuber, 334.

TABLE

DÉDICACE à Puvis de Chavannes.

I. Les Barbares........................ 1

II. Les femmes artistes.................. 23

III. Eugène Carrière...................... 32

IV. A l'École des Beaux-Arts.............. 46

§ I. Envois de Rome.............. 46

§ II. Marsyas et Mucius Scævola... 58

§ III. La gravure en taille-douce..... 70

§ IV. L'architecture................ 79

§ V. L'Enseignement de l'État. Opinion d'un évadé.............. 85

V. Trois compositions de Puvis de Chavannes. 98

VI. L'Affiche morale...................... 110

VII. Un Musée Rembrandt en Hollande....... 120

VIII. De Paris à Berlin..................... 133

SALON DE 1896.

I. Au Champ-de-Mars...................... 142

§ I. Signification idéale des Salons.. 142

§ II. Puvis de Chavannes............ 149

§ III. Deux figures de Rodin......... 168

§ IV. La Peinture décorative et le salon-bibliothèque.............. 170

§ V. Paysages de Cazin et de Raffaëlli.................. 176

§ VI. Groupe de peintres............ 182

§ VII. La Sculpture 195
§ VIII. Jules Desbois.................. 203
§ IX. Les objets d'art............... 212
II. Aux Champs-Élysées.................... 221
§ I. Premier aspect................ 221
§ II. L'Ève de Fantin-Latour....... 229
§ III. Peinture décorative et peinture d'histoire.................... 233
§ IV. La comédie du Portrait....... 242
§ V. La philosophie du paysagiste. 258
§ VI. L'Allégorie................... 270
§ VII. Les Écoles et les Systèmes... 281
§ VIII. La Sculpture................. 294
§ IX. L'art décoratif............... 303

SALON DE 1897.

I. Aux Champs-Élysées.................... 307
§ I. Hommage à Caillebotte....... 307
§ II. Peinture d'Institut........... 310
§ III. Fantin-Latour................. 319
§ IV. Les nouveaux................. 321
§ V. Le Portrait.................... 329
§ VI. Paysages...................... 333
§ VII. Sculptures, Objets, Gravures.. 337
II. Au Champ-de-Mars...................... 349
§ I. Le Victor Hugo de Rodin..... 349
§ II. Le Christ de Carrière........ 355
§ III. La Sculpture................. 362
§ IV. L'Architecture................ 367
§ V. Les Objets d'art.............. 372
§ VI. La Peinture.................. 379
§ VII. Puvis de Chavannes.......... 392
Index alphabétique 397

Paris. — Imp. PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi (Cl.) 409.6.97.







